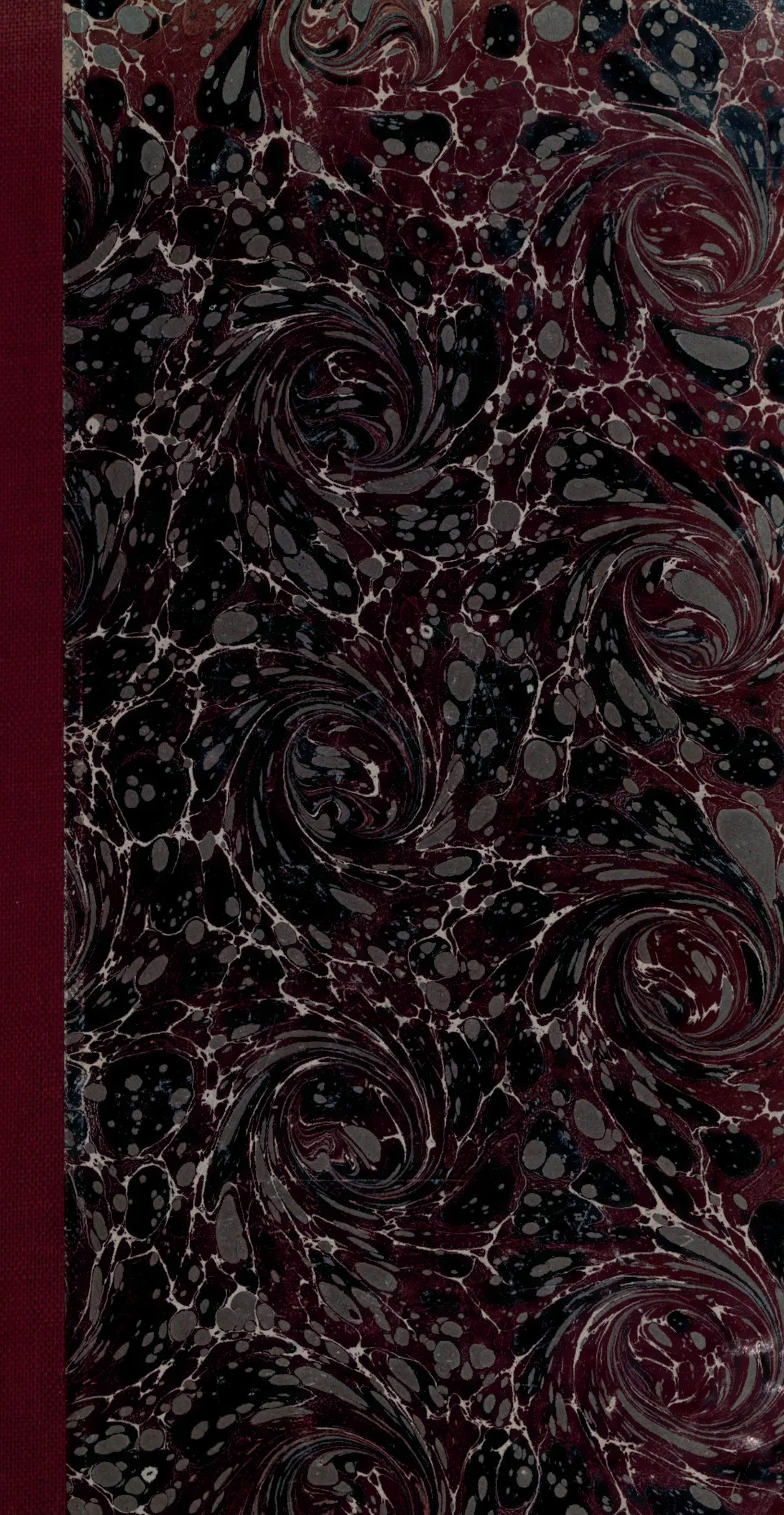


L'ARTISTE

58e ANNÉE

1888

I

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (SARTHE)

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

58e ANNÉE

1888

TOME PREMIER



PARIS

AUX BUREAUX DE *L'ARTISTE*

44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

MDCCCLXXXVIII


LIBRARY
FEB 23 1970
UNIVERSITY OF TORONTO



MAISON DE MILLET

à Gruchy-Gréville

Imp. A. [illegible]



AU PAYS DE MILLET

(GRUCHY-GRÉVILLE)



ux dernières vacances — époque où il est convenu que les Parisiens doivent s'échapper de Paris — le vent du hasard nous poussa du côté de Cherbourg. A la gare, une patache nous prit, qui après avoir roulé pendant l'espace de trois lieues, dans la direction de l'ouest, nous déposa au lieu dit Landemer, au front d'une haute falaise, devant une porte, au-dessus de laquelle on lit : MAISON MILLET.

Nous trouvons asile chez le frère cadet du grand artiste, honnête menuisier qui tient là une petite hôtellerie-restaurant, où les bons Cherbourgeois viennent, en parties joyeuses, le dimanche, tabler et chanter après boire sous la tonnelle : séjour absolument rustique, dont le confort élémentaire est relevé par la pureté de l'air et le pittoresque de la situation.

Devant nous, c'est-à-dire au nord-est, la Manche avec ses immensités relatives. Je dis relatives, parce que, à six ou sept kilomètres derrière nous,

c'est-à-dire au sud-ouest, se trouve une autre rive faisant face aux vastitudes beaucoup plus imposantes de l'Atlantique.

Nous sommes au point d'étranglemement de la langue de terre qui, sous le nom de la Hague, forme entre deux mers une sorte de région bien distincte, tant comme configuration du sol, que comme nature de végétation et, je crois même aussi, comme type d'habitants.

A l'est, au lointain, Cherbourg et sa fameuse digue, qui lui cache la vraie mer; plus près une longue plage sableuse, que bordent des prairies, au travers desquelles s'aventurent quelques arbres tordus et tourmentés par les rafales du large. A droite des prés, la base légèrement inclinée de coteaux à pente douce, tout feuillus. De ci de là des villas, des chalets, des hameaux, des villages, que dominent deux ou trois petits clochers.

Juste au bas de notre logis, dans la coupure que fait un ruisseau, jasant au fond d'une herbeuse vallée, commence cette Hague aux aspects particuliers.

De là part, pour accidenter capricieusement le rivage, la falaise, dont les hauts profils mordent à noires dents sur le pourpre ardent des couchers de soleil — non pas la falaise dite normande, butte crayeuse se ravinant, s'écroulant à pic sous les attaques du flot, mais la sourcilleuse, la fière falaise de granit, déjà tout armoricaine.

Comme rivage, un chaos de blocs que blanchit la vague ou que noircissent le soleil et les brumes; aux flancs escarpés un revêtement obscur d'ajoncs et de fougères; au sommet, tantôt de lourdes croupes nues d'un gris de fer, tantôt des pics aux silhouettes farouches, toutes barbues de lierre sombre, toutes moustachues d'herbes folles.

Ça et là, au fond des criques qui festonnent la côte, des grottes ouvrent leur gueule sinistre, où la haute mer vient se tordre et mugir. A travers les pentes, pacages communaux, errent, laissés à eux mêmes, deux pieds entravés, quelques moutons aux ternes toisons. En bas, le douanier, allant et venant, d'une marche ennuyée, de l'une à l'autre des huttes de terre et de paille où il s'abrite pendant la pluie, tache de son triste habit vert et du brillant de sa carabine le sentier roux que ses pas ont tracé.

Si nous gagnons le haut pays, formant plateau sur un espace de quelque deux lieues de large, entre les deux versants opposés des falaises, partout une végétation assez intense, d'ailleurs favorisée par un climat brumeux, mais exceptionnellement doux, où le fuchsia, l'hortensia, l'oranger et certains palmiers même, peuvent hiverner en pleine terre; mais sans cesse passent d'une mer à l'autre, par-dessus cette presqu'île ou pointe de continent, les souffles salins, qui, jetant un hâle bronzé sur toutes les verdures, semblent frapper d'interdit tout essor qui gênerait leur passage.

Là, point d'arbre qui puisse librement, finement, follement écheveler son

feuillage, point de haie même qui darde hardies vers le ciel ses pousses nouvelles. Là, rien ne s'élève que pour se rabattre bientôt. Presque nulle pointe visant le zénith. En vain chercheriez-vous à tailler, même sur le saule, même sur le coudrier, le bâton droit du voyageur. Toute ramure se tord, se pelotonne, s'enchevêtre sur elle-même, comprimée par les haleines de l'océan.

Là, d'ailleurs, ni taillis, ni futaies, non plus que larges champs en culture. A peine quelques lopins de céréales ou de racines potagères. Partout ailleurs, des pâtures permanentes closes de haies, nues pour la plupart, quelques-unes plantées de pommiers bas et plats.

Entre ces haies touffues, se cachent pour le passage des bestiaux et des gens qui vont aux clôtures, des chemins, des sentiers creux et comme couverts; en les suivant, point de plus longue échappée pour le regard qu'une autre haie, vue au bout du champ, à travers la barrière qui sert de porte à cette enceinte.

Sur ce territoire, à peine ondulé, une ou deux vallées cependant se creusent, qui, dans leur profondeur, où court un clair ruisseau, cachent de tout autres aspects. En ces contre-bas, dont les replis défient les vents de mer, liberté pleine aux prés de verdir gaîment, à l'arbrisseau, à l'arbre d'élancer, d'étaler leurs rameaux. Là, se voient de légères feuillées, peintes de touches claires drapant les moulins, dont on entend le joyeux tic tac et qui, tout blancs poudrés, font coquette mine au milieu de ces luxuriantes fraîcheurs : seul franc sourire, seule note un peu bruyante en cette mélancolique région, d'un coloris que je voudrais qualifier silencieux et sourd.

Un jour donc nous avions trouvé... — nous, c'est-à-dire le jeune graveur dont *L'Artiste* a déjà publié quelques planches, et moi — nous avions trouvé et suivi, au bruit de sa claire chanson, un de ces ruisseaux qui, après quelques détours dans la vallée, nous avait forcément conduits au rivage désolé; ses douces eaux tombaient là en cascade brillante, dans un gouffre de roches brunes, où la langue écumeuse et clapotante du flot amer venait les boire.

Pour savoir si par là existent quelque autre de ces oasis, nous longeons la côte. Bientôt un fil humide, coupant la falaise, nous fait prendre un sentier qui raye obliquement la pente, à travers les bruyères. Et quand, après une rude escalade, nous croyons que nos regards vont plonger dans une gorge verte, devant nous se montre une morne ondulation de champs, qu'entrecoupent encore ces mêmes haies obscures, par-dessus lesquelles un hameau disperse des murs d'un gris de cendre, et des toits couverts de lames de pierres verdâtres, empâtées de chaux d'un blanc cru.

A ce moment passent près de nous un homme, une femme allant « faire » de l'ajonc et de la bruyère sur la falaise : tous deux chaussés de gros sabots plats et camards; l'homme, la face perdue jusqu'aux lèvres sous le cône d'un vieux feutre éraillé ; aux flancs une large ceinture brune ; une main dans le gant de

cuir qui doit la protéger des piqures de l'ajonc ; la femme coiffée de deux madras décolorés, l'un serrant la tête jusqu'au sourcils, l'autre formant par-dessus, pour abri de soleil, barrette à deux versants. Au-dessous d'un corsage de cotonnade, une épaisse jupe noirâtre tombe à plis lourds des hanches rebondies. Nous leur demandons le nom de ce hameau : « Gruchy, répond l'homme. — Le village de Gréville doit être sur la gauche? — Ah! pardon! sur la droite. — Est-il encore loin d'ici? — Ah! pardon! cinq minutes au plus. — Ce chemin-là doit y conduire? — Ah! pardon! il vous faudra prendre à gauche du lavoir, puis tourner à droite, après une grande cour. »

« Ah! pardon! » et toujours « Ah! pardon! » chaque fois que la réponse appelle la négative. Dans le langage du pays la particule *non* semble sans doute comporter un trop blessant démenti : « Ah! pardon! » la supplée invariablement.

Très curieux d'ailleurs, mais parfois assez difficile à entendre, le langage local, français dénaturé et non patois proprement dit : traînant, contenu, avec de molles inflexions et des finales flûtées; maintes fois le *che* y remplace le *s* ou le *c* doux, et, par contre, le *que* substitue sa dureté à la douceur du *che* normal; la diphtongue y perd sa dualité, et volontiers le pronom s'en esquive.

Par exemple, la robuste vachère — qui, malgré les ardeurs de l'été, aura mis sur elle tous les jupons qu'elle possède, pour que l'épaisseur de sa taille la fasse considérer comme une belle *barque* (gaillarde), — la vachère vous dira, parlant de la bête qu'elle trait : « *C'est n'bonne vaque, ma n'est pas bi douche; z'aurait bitôt d'né in coup dé chabot* (C'est une bonne vache, mais elle n'est pas bien douce, elle vous aurait bientôt donné un coup de sabot.) »

Nous passons. Longeant un ados pierreux, nous arrivons au lavoir, creusé en plein rocher, devant une de ces massives maisons, à peine ajourées, bâties et couvertes de pierres, qui sont les chaumières du pays. Là une vieille femme est agenouillée qui tord et bat, sur la dalle oblique, quelques nippes sordides. Pour nous regarder passer, elle soulève la corne du gros mouchoir bleu dont elle a noué les pointes sous son cou et qui nous cachait son visage.

Une génisse, montrant à un fenêtron d'étable son mufle fauve et son œil stupide, nous salue d'un rauque beuglement.

« En prenant à gauche du lavoir, ont-ils dit, nous devons arriver dans une grande cour ». Cette cour, la voici sans doute : espace séparant une maison d'habitation à porte basse, à fenêtres étroites, des granges, étables ou remises formant un long bâtiment qui du pied au faîte ne montre que pierres grises ou dalles verdâtres. Sur le sol, jonché de bruyères sèches, une charrette dételée, des brouettes, des faux disent les travaux de la ferme. Entre la maison et les granges, seul horizon du logis, dans une sorte de haute ruche pointue, bâtie de cette même et éternelle pierre grise, s'ouvre une niche, où l'on voit la poulie et la chaîne d'un puits.

Mais dans ce mur, au-dessus de la porte, une pierre plate est encastrée, où quelques mots ont été gravés. Nous lisons :

LE PEINTRE J.-FRANÇOIS MILLET
EST NÉ DANS CETTE MAISON
LE 4 OCTOBRE 1815

Non seulement c'est là qu'il est né, mais qu'il a vécu ses vingt et une premières années, me dit la fermière — la sœur de l'illustre défunt — qui est venue sur le seuil, pendant que le jeune graveur est allé tout aussitôt s'installer sur le brancard de la charrette, pour crayonner un souvenir de cette demeure désormais historique.

« Entrez, Monsieur ». — J'entre. L'intérieur, où l'exquise propreté dit l'ordre et l'aisance, est resté ce qu'il était au temps de l'enfance du peintre.

Haute cheminée, meubles et sièges de sapin bruni, escabeaux, horloge dans sa gaine.

« C'est là, voyez-vous, près de cette fenêtre (à vitres étroites, au travers desquelles ne se voient que le puits gris et les granges grises), c'est là qu'il se mettait toujours « depuis tout petit » pour faire ses dessins. Oh ! oui, depuis tout petit ! Un jour, à peine avait-il quatre ans alors, le père demandait aux enfants le métier qu'ils voudraient prendre... « Moi, dit François, je ferai des « *nommes* (des bonshommes) ». Il en faisait déjà. Et il en a fait, chez nous, pendant au moins vingt ans, tout en travaillant à la ferme, sans que personne y fît trop attention, et sans qu'on pensât que François dût jamais quitter l'état de paysan. Mais voilà qu'un jour des messieurs virent ses dessins. Ils dirent au père de l'envoyer à Cherbourg, à l'école de la ville. On l'y envoya. Il avait vingt et un ans et quelques mois ; il eut le premier prix. Ce prix lui valut une pension de la ville pour aller à Paris. Il y alla. Et c'est seulement depuis qu'il ne fut plus paysan de son métier.

— Est-il resté quelques-uns de ses dessins d'enfance ?

— Aucun dans la famille. Tout s'est perdu, ou à peu près. Un bourgeois de Cherbourg — qui a d'ailleurs un chalet à Landemer, à côté de l'auberge de mon frère, — a cependant dans ce chalet, une grande image de berger avec des moutons, et aussi le dessin qui valut à François le prix de la ville. — Il vous le montrera volontiers. »

(Nous les vîmes, en effet, au retour. Le dessin de concours est une tête classique quelconque, vigoureusement hachurée au crayon noir. L'autre dessin, quoiqu'une note manuscrite mise au bas dise que le jeune paysan le fit sans

avoir encore jamais vu ni tableau, ni gravures, est très évidemment inspiré, comme composition, de quelque image d'*Estelle et Némorin*, venue d'Épinal ou de Montbéliard, car, assis dans une attitude de trumeau, une fontaine à ses pieds, le berger joue du chalumeau; une houlette est, je crois, près de lui; mais le paysage est bien pris dans la falaise rocheuse qui avoisine le hameau natal; mais le berger est bien un homme du pays; mais les moutons sont bien des bêtes des bruyères.)

Le croquis de la maison est achevé. Nous nous dirigeons sur Gréville, ce village dont la vieille et simple église, depuis qu'elle figure à l'état de chef-d'œuvre pictural au Louvre, est devenue l'objet d'un pèlerinage artistique.

Le chemin suivi nous mène en face du portail sans style précis, dont l'âge nous échappe, mais qui date assurément d'avant la conquête française de cette terre normande.

Dans le cimetière qui entoure l'église, bien que les couches funèbres y soient très nombreuses, à peine quelques petits monuments (érigés sans doute par des familles bourgeoises, nouvelles venues au pays, car on n'en voit aucune dans le tableau de Millet, fait il y a dix-sept ans), couvrent çà et là une dépouille mortelle. Partout ailleurs de longues rangées de tertres bombant le gazon; mais pas une croix ne les surmonte, pas un nom rappelé sur le bois noir ou sur la pierre blanche, pas une fleur plantée ou déposée, pas une couronne; aucun hommage enfin de ceux qui sont encore à ceux qui ne sont plus. Est-ce abandon réel, ou forme plus intime du pieux souvenir?...

Comme nous cherchons à nous rendre compte du point perspectif où l'artiste a dû se placer pour disposer son célèbre tableau, un prêtre sort de l'église. Jeune encore, à physionomie très ouverte, très accueillante, l'aimable desservant nous est aussitôt un zélé cicérone. Après un coup d'œil donné au pauvre mais très caractéristique intérieur de l'église, où pour toute œuvre d'art ne se voient guère que quatre bizarres images d'animaux, servant de chapiteaux aux colonnettes d'une voussure de chapelle, où elles symbolisent les évangélistes, nous nous dirigeons, à travers le cimetière, vers une maison dont les fenêtres regardent de biais le côté sud du vieil édifice. C'est la très rustique mais très proprette petite auberge, où papa et maman Polidor — deux des plus braves gens de toute la Hague, nous dit M. le curé — donnèrent en 1870, l'hospitalité au peintre et à sa famille, que la venue des Prussiens avait chassés de Barbizon. Il prit sa *vue* d'une des fenêtres du premier (celle de la petite salle à manger, où de nombreux touristes s'asseoient chaque année, pour avoir devant eux, pendant le repas, l'original du chef-d'œuvre, à côté est la chambre, le lit, qu'occupa le peintre, et qui pendant la belle saison, restent bien rarement inoccupés, non plus que deux ou trois autres chambrettes où logeaient les enfants. Ah! c'est qu'il y en avait, des enfants! « Figurez-vous, monsieur, qu'ils nous arrivèrent à onze personnes! le père, la

mère, les huit petits et la servante, nous dit maman Polidor, dont la ronde et bonne face s'épanouit franchement au souvenir de cette familiale invasion ; vous comprenez, la maison n'est pas *bi* (bien) grande ; mais il n'y avait pas à dire : fallait *bi* s'arranger, on fit comme ça qu'on put, et, ma fi, on s'arrangit... Et, voyez-vous, c'est tant seulement alors que les onze furent sur le départ qu'il y eut un moment d'ennui... Nous les aurions voulu garder toujours. »

Le soleil baisse, il faut reprendre la route de Landemer. Le brave curé, tout simple, tout cordial, vrai type — comme tous nous l'ont dit plus tard — du modeste mais vaillant pasteur d'âmes, veut nous reconduire jusqu'au bout du village. Chemin faisant, nous comprenons qu'il n'est pas sans éprouver quelque satisfaction chrétienne en rattachant à son église le nom, l'œuvre de l'artiste qu'il n'a pas connu, mais dont la mémoire personnelle est bien vivante au pays, où la famille est encore assez nombreuse, car ils étaient huit aussi dans la maison paternelle.

« Famille pieuse, nous dit-il : enfant *il* assista souvent le prêtre aux saints offices ; jeune homme, presque jusqu'à son départ, il resta thuriféraire aux jours de grandes fêtes... Dans le charme de ce tableau si apprécié pour sa saisissante simplicité, croyez-vous que rien ne soit dû aux souvenirs que la vue de cette vieille sainte maison évoquait dans l'esprit, dans le cœur du petit paysan devenu grand peintre ? » . . . .

. . . .

Si maintenant vous me demandez pourquoi j'ai cru devoir noter, rappeler tout cela : sites et physionomies, lieux et gens, aspects et propos ; c'est qu'il m'a semblé qu'en ce qui touche à la formation, à l'enfantement d'une haute personnalité, d'un vigoureux tempérament artistiques, rien ne saurait être indifférent ou inutile à recueillir des moindres comme des plus fortes influences qui ont dû concourir à cette formation, à cet enfantement.

On connaît l'homme, on connaît l'œuvre ; peut-être se les expliquera-t-on mieux en connaissant le pays...

EUGÈNE MULLER.





SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

COLLECTIONNEURS

M. DE LA SALLE



N 1851, mon petit appartement du quai Conti, et ma collectionnette de dessins qui tenait alors dans un léger portefeuille, étaient honorés d'une visite qu'ils n'attendaient guère. C'était ce bon M. de la Salle qui, la politesse et la courtoisie même, venait de sa rue de Clichy, regarder, avec ses yeux complaisants, les quelques feuillets rapportés jadis par moi d'Aix en Provence, et que j'avais peu à peu grossis d'un certain nombre de croquis français, rencontrés dans les cartons des marchands du quai ou de la place du Carrousel. J'avais été conduit

(1) Voir *L'Artiste* de 1883 à 1887 *passim*, et plus spécialement d'Août, Septembre et Octobre derniers.

chez lui par M. Reiset, dans son joli petit pavillon, dès longtemps disparu, au bas de la rue de Clichy, alors que M. Reiset lui-même demeurait rue de la Chaussée-d'Antin, et M. Lacaze rue Neuve-des-Mathurins, tous ces gros amateurs étant comme groupés dans ce beau quartier, d'où les percements et démolitions les ont plus tard fort dispersés, à grand écart les uns des autres. — Depuis lors, je n'ai jamais désappris, à travers tous les tiraillements des expositions, le chemin des appartements divers que n'a cessé d'occuper dans les mêmes parages cet excellent homme dont l'aménité était si attirante, et chez lequel on éprouvait le besoin de se retremper, de loin en loin, au milieu des œuvres les plus délicatement choisies, réchauffées par la causerie la plus amoureuse des choses d'art, et par les sentiments les plus nobles; car cet amateur, auquel je n'ai vu d'égal comme discernement primesautier en matière de goût que son fidèle ami, M. Reiset, n'excluait de ses enthousiasmes rien de ce qui, en tout genre et en toute époque, était marqué du sceau de la beauté supérieure : bronzes antiques, terres cuites, marbres ou bronzes de la Renaissance, tableaux, dessins, dessins surtout, gravures anciennes et modernes, lithographies ; et tout cela rayonnait autour d'un petit médaillon qui était le portrait de sa mère.

Tauzia, au cours de l'un de ses voyages d'Italie, avait copié sur son calepin l'inscription suivante d'une pierre tumulaire, rencontrée par lui dans le cloître de l'église Santa-Croce à Florence, la Santa-Croce des grands tombeaux italiens : « Ici repose Hélène de Montgeroult, comtesse de Charnage, née à Lyon le 2 mars 1764, décédée à Florence le 20 mai 1836. » Et au-dessus une lyre. — Cette Hélène de Montgeroult c'était la mère de M. His de la Salle. Gruyer, dans l'excellente notice sur M. de la Salle, lue par lui à l'Institut en 1881, s'est longuement occupé de cette belle Hélène de Nervo, célèbre dès sa première jeunesse par ses talents extraordinaires comme musicienne, mariée en premières noces au marquis de Montgeroult, trouvant place presque aussitôt (elle avait à peine dix-neuf ans), parmi les plus renommées virtuoses du salon de Mme Lebrun, — veuve en 92 de ce général de Montgeroult, mort prisonnier à Mantoue, — puis passant deux années en Angleterre à donner courageusement des concerts qui lui assurèrent le pain de l'avenir; — remariée en 94 à M. His, alors rédacteur du *Moniteur;* — devenue, en 95, mère de celui qui sera son fils unique (1) et adoré

(1) M. His de la Salle avait un frère, du même père, qu'on appelait M. His de Butenval, le comte de Butenval ; celui-ci avait suivi assez brillamment la carrière diplomatique. J'avais retrouvé M. de Butenval à Versailles, quand j'y demeurais moi-même, et il m'avait montré, chez lui, outre quelques antiquités recueillies durant ses stations dans le Levant, et dont certaines furent offertes par lui, plus tard, au Louvre, tout un mobilier, curieux par ses formes très contournées et baroques, particulières au Portugal du XVIIIe siècle, qu'il avait rapporté de ce pays où il avait représenté la France. M. de Butenval était naturellement, comme ses confrères en diplomatie, pour lesquels le nom n'est pas sans importance, soucieux des origines de sa famille, et il me souvient qu'il m'avait interrogé, me sachant de Basse-Normandie, sur le nom patronymique d'His qui

et auquel elle léguera le nom et la terre de la Salle. Cette terre, achetée par elle, près de Senonges, en la même année 95, sur ses économies d'Angleterre, son fils se plaira pieusement toute sa vie à en surveiller lui-même les plantations; — puis elle se remariera, pour la troisième fois, aux premiers temps de la Restauration avec le comte de Charnage dont, on l'a vu, elle ne répudia pas le nom pour son monument funéraire. Le délicieux petit portrait que l'anglais Cosway dessina d'elle, — à Londres sans doute, — en sa pleine beauté, et que nous voyons aujourd'hui au Louvre, au milieu des merveilles léguées par son fils, donne l'idée de la femme la plus gracieuse, la plus élégante de formes, et la plus séduisante; de cette grâce qui fit l'attrait de Joséphine de Beauharnais, et dont le crayon de Prud'hon a exprimé le charme ondulant, délicat, mystérieux et alangui. Joignez à cela la science la plus consommée et la plus brillante de son art, un don éminent de composition, qui la firent choisir comme professeur dès l'origine du conservatoire de musique, et lui valurent l'amitié respectueuse et constante de Gretry, de Cherubini, de Méhul, de Gossec, de Sarrette, de Baillot, de Viotti, et de tout ce que l'école française d'alors comptait de grands artistes. Girodet aussi était de ses assidus, et, dès 1813, attirait dans son atelier le fils de Mme de Montgeroult, quand celui-ci comptait dix-huit ans à peine; mais le peintre avait sans doute remarqué dans ce grand jeune homme, inséparable de sa mère, un goût déjà sensible pour l'art qui devait passionner sa vie, et M. de la Salle, presque enfant, put voir chez Girodet quelques-uns de ces dessins de maîtres qu'il devait tant aimer, entre autres, chose fort étrange pour le temps, des dessins de Watteau.

En 1814, à 19 ans, M. de la Salle s'engage dans les gardes du corps de Louis XVIII qui vient d'entrer à Paris; après le 20 mars 1815, il suit son roi à Gand, et à peine rentré en France est décoré de la Légion d'honneur, le 15 juillet, « comme sous-lieutenant au 2e régiment de cuirassiers de la garde royale, passe lieutenant le 10 mai 1822, et se retire du service le 12 mai 1826, pour se consacrer entièrement à sa mère, dont la santé s'était gravement altérée. » Je prends plaisir à transcrire ici, d'après la notice de Gruyer, les états de service de cet honnête homme qui ne prêta jamais dans sa vie qu'un serment politique, celui de 1814, et qui durant cette vie si simple, si droite, et d'une dignité si haute et si mâle, ne connut qu'un devoir, son dévouement absolu à sa mère, et après elle qu'un culte, celui des plus nobles arts, dont l'Italie lui avait révélé les plus hauts sommets, quand il y avait accompagné Mme de Montgeroult, à Padoue,

était celui de son frère et le sien; je lui avais rappelé que, dans les dernières années de la Restauration, un M. His était député de la ville d'Argentan. M. de Butenval s'en alla poursuivre son enquête dans ces parages, et je crois bien lui avoir ouï dire qu'il avait trouvé de ce côté des cousinages et le vrai filon de sa famille. N'était-il pas ministre plénipotentiaire dans les derniers temps de l'Empire?

à Pise, et à Florence où, je l'ai déjà dit, il devait laisser les restes de cette mère tant aimée, dans le Campo-Santo des Italiens les plus illustres.

Ils ont gardé jusqu'à la fin de leurs jours cette affabilité, cette aimable courtoisie, la distinction naturelle de gens bien élevés, le respect d'eux-mêmes et des autres, ces hommes de la Restauration qui fut l'âge d'or de l'urbanité française, aussi bien dans le monde de la bourgeoisie grandissante que dans celui de ses deux aristocraties. Ils sont restés reconnaissables à la convenance réservée de leurs attitudes et de leurs manières prévenantes et dignes, et on eût retrouvé jusqu'au bout, dans M. de la Salle, dans ce grand vieillard de haute et noble stature, l'homme du monde accompli, éduqué par une mère de bonne race, l'ancien officier de la garde royale. Certes il n'avait rien dans son visage aux traits arrondis, un peu gros et sensuels, — le très galant homme demeura toujours un homme fort galant, — rien qui rappelât la fine beauté de sa mère; mais il vous accueillait avec un si bon sourire, et une cordialité si avenante ! Il prenait tant de plaisir à vous raconter l'histoire de ses précieuses trouvailles, et s'exaltait si chaleureusement devant le génie des maîtres, dont il vous faisait toucher et pénétrer les chefs-d'œuvre ! Son goût à lui-même s'était formé et développé avec tant de bonne foi et dans des conditions si naturelles ! Quelles images pouvaient mieux tout d'abord attirer les yeux et tenter la bourse d'un jeune lieutenant de cuirassiers que les lithographies militaires de Charlet et d'Horace Vernet, et lui, chargé du service de la remonte à Caen, que les suites de chevaux du normand Gericault (1) ? Puis, par l'entraînement fatal, de ceux-là il passa aux autres, à tous ces charmants crayonneurs sur pierre qui ont fait de la lithographie l'art le plus vivant et le plus populaire en France de 1820 à 1840; et déjà les lithographies de Prud'hon, de Bonnington, d'Eugène Lami, d'Eugène Delacroix, de Decamps, plus tard de Raffet et de son dernier amour, Gavarni, l'ont dès longtemps jeté, de proche en proche, dans la familiarité des vraies estampes, des gravures savantes, des pointes les plus fines, des plus savants burins, depuis Mantegne et Marc-Antoine, depuis Albert Durer, Rembrandt, Van Dyck, jusqu'à J. Cousin, Pesne, Nanteuil, Claude, Drevet et Watteau. Rien de ce qui est pièce de maître, ou pièce habile de petit maître ne lui est indifférent; mais toujours il faut que l'art y soit, et la qualité de l'estampe. Il suit déjà les belles ventes, et déjà connaît la porte des bons marchands qui plus tard connaîtront si bien la sienne, car ils sauront qu'il paye largement les épreuves qui l'auront tenté. Entre temps, il ne peut se défendre d'acquérir ci ou là quelque peinture ancienne, voire de ces primitifs alors si peu appréciés et auxquels un très délicat pouvait seul se laisser

(1) Je ne saurais oublier le beau soir où, après un joyeux dîner de camarades, j'arrivais juste à point à l'Hôtel Bullion pour m'y faire adjuger l'œuvre lithographié de Gericault réuni en volume par son ami Charlet; et ce volume, à en juger à sa fatigue, avait été bien feuilleté par toute sa génération d'élèves.

prendre. Mais c'est le voyage d'Italie, où il accompagne sa mère dont la santé est irréparablement atteinte, c'est le voyage en Vénétie et en Toscane, de 1834 à 1836, qui va affermir, affiner encore et développer son instinct naturel qui se laissait aller jusques-là à sa fantaisie d'amateur élégant, et lui ouvrir l'esprit doré-navant aux jouissances supérieures. Quand, après les derniers devoirs rendus à sa mère, il revient de Florence, les yeux pleins des souvenirs ineffaçables de ces peintres, de ces sculpteurs jeunes, fiers, naïfs et superbes qu'il a adorés là-bas, il rapporte à Paris ses caisses pleines de bas-reliefs en bronze du Donatello et de ses élèves, de son délicieux marbre de Mino de Fiesole, la *Vierge à l'enfant*, et d'un choix sans nombre de figurines et de plaquettes d'orfèvres, et de plusieurs centaines de ces chefs-d'œuvre de médailleurs italiens dont son fidèle ami M. Armand a depuis lors écrit l'histoire.

C'était le temps où M. Reiset venait, lui aussi, de rentrer d'Italie, sous les mêmes ardentes impressions. Tous deux savaient par cœur les mêmes fresques d'Assise et de Padoue, du Campo-Santo de Pise, des Carmes, de Saint-Marc, et de Sainte-Marie Nouvelle de Florence, depuis le Giotto et Orcagna, et Masaccio, jusqu'au Lippi et au Ghirlandajo ; les mêmes sculptures de la chaire de Pise, d'Or-San-Michele, du Baptistere et de la chapelle de Saint-Laurent. Tous deux avaient étudié aux Offices, avec la même passion, la même collection des dessins formée par les Médicis ; et quand ils se joignent à Paris, ils sont désormais inséparables. Ils se retrouvent chaque jour aux mêmes ventes de l'Hôtel Bullion, et chez les mêmes marchands, les Defer, les Guichardot et les Blaisot de ce temps-là ; ils pourchassent fraternellement le même gibier, qui est désormais les dessins de maîtres. Tous deux les veulent de premier ordre; et comme leur goût est sûr et ferme, et leur esprit large et voyant le beau où qu'il soit, ils ne se renferment point étroitement dans une école, mais choisissent l'excellent dans toutes. Et parce qu'ils ne marchandent pas, les plus précieux morceaux et les plus rares des anciens amateurs viennent tout d'abord les trouver chez eux. Cependant il est un maître dont tous deux s'étaient épris d'une passion particulière : c'était le grand maître français, Nicolas Poussin. Il semble qu'ils aient eu à cœur d'accaparer, dans leurs deux collections, tout ce qu'a tracé sur des milliers de feuilles, compositions et paysages, depuis ses illustrations de l'*Adonis* du cavalier Marin jusqu'aux griffonis tremblants de sa vieillesse vénérée, la plume intarissable du peintre des Andelys. Ils les resèmeront plus tard sans compter parmi leurs visiteurs, mais, en attendant, ils se délectent de ses moindres croquis, de ses études d'après les bas-reliefs antiques, de ses premières pensées tant de fois tournées et retournées pour ses tableaux, de ses lignes d'horizons, notées avec tant de grandeur en ses promenades dans la campagne romaine. Claude, aussi, les séduit et les charme et ils n'en laissent guère échapper une belle pièce. Et ainsi parallèlement, et sans jamais se faire la guerre, et toujours s'expurgeant

pour arriver à la beauté parfaite, se forment ces deux cabinets de dessins, les plus choisis dans leur quintessence et les plus nobles qu'aura connus notre siècle.

J'ai dit, à propos de M. Reiset, comment les deux amis trouvèrent moyen, en 1846, de feuilleter ensemble, au Louvre, les volumes où M. de Cailleux avait réuni la fleur des dessins non exposés, et ce qu'ils rencontrèrent, à leur grande admiration, dans ces 33 volumes. J'ai dit comment, le lendemain du jour où M. Reiset est nommé conservateur de ces dessins, il dédie à M. de la Salle la description de ses propres portefeuilles entreprise sur le conseil de son ami. Quand M. Reiset en vient à composer, avec son art et sa conscience ordinaires, ses salles de dessins français, il s'aperçoit que dans la dernière de ces salles, les modernes de vraie importance lui manquent pour bien caractériser l'époque de si grande marque qui va de David à Ingres ; il n'a, pour combler ces lacunes, que des échantillons insuffisants. Il s'en va faire appel, j'allais dire au patriotisme de M. de la Salle, qui lui laisse emporter, au prix coûtant (avec lui, cela va sans dire), ce qu'il faut au Louvre de Gros, de Gérard, de Girodet, de Prud'hon et de Géricault. Quinze ans après, la générosité de M. de la Salle n'y peut tenir, et ses dons commencent. Parmi ses innombrables Poussin, il a groupé une série d'études pour les sept Sacrements ; il les donne au Louvre, vous les pouvez voir là-haut, près de la salle des Boîtes. Il donne son admirable bas-relief de Mino de Fiesole, et le conservateur, par parenthèse, tarda bien à l'en remercier. Plus tard encore il offrira au Louvre et y enverra ce qu'il a de meilleur en peintures modernes, de Prud'hon, de Géricault, de Léopold Robert, tout cela en attendant le grand legs qu'il prépare et dont il tient à se séparer de son vivant.

Le Louvre à bénéficié abondamment, depuis trente ans, d'une certaine disposition morale, que n'avaient pas connue nos pères et dont pourtant le germe était déjà déposé en eux, sans qu'ils s'en doutassent, par l'esprit même de la révolution, l'incertitude et l'émiettement des héritages, l'éparpillement de la famille, la maison patrimoniale de l'ancêtre incapable d'assurer désormais son abri aux souvenirs et reliques de deux générations, voire même un lendemain aux curiosités rassemblées, pour son ornement et sa richesse, par un fils épris d'art ou de littérature. Voilà qui devait amener fatalement la dispersion, à dates quasi prévues, de toutes les collections anciennes ou de celles formées en notre siècle ; et si les braves cœurs qui leur avaient consacré leur vie, leur ardeur de chaque jour, leur fortune, leur tout, ressentaient pour elles, une fois qu'elles avaient pris corps, l'horreur du néant, la passion trop juste de la durée, la monomanie de la perpétuelle survivance, alors il cherchaient l'asile sacré, inviolable au caprice des temps et des révolutions, auquel ils pourraient confier après eux la garde de leur trésor. Et le Louvre, et les autres musées de Paris et de la province s'offraient naturellement, avec leur garantie de bons soins, de dignité et de

pérennité. Ce n'est pas un petit honneur, ni qui doive chatouiller médiocrement un collectionneur passionnément amoureux des belles œuvres conquises par lui, que de les voir, dans ces grands dépôts nationaux, continuer et grossir les souvenirs de munificence de nos rois, y rivaliser avec les chefs-d'œuvre rassemblés par eux durant les trois derniers siècles, et profiter au développement du goût dans notre pays. Et pourtant ce n'est guère que depuis trente années qu'on a vu les legs et donations magnifiques se multiplier au Louvre; jusques-là nos musées ne s'enrichissaient que par leurs achats dans les ventes célèbres. Il semblait que personne n'eût idée que l'État, cet État plus riche et plus puissant que les princes, pût devenir le légataire glorieux des amateurs soucieux de l'avenir de leurs collections, et qui ne laissant pas d'héritiers besoigneux, n'entendaient point qu'on dispersât au lendemain de leur mort, un ensemble de merveilles savamment et péniblement formé, un ensemble qui, de leur vivant, avait déjà illustré leur nom. — Et voilà que l'on dirait que l'exemple de l'un ait entraîné l'autre : après Sauvageot, Lacaze; après M. Lacaze, M. de la Salle, M. Gatteaux et M. Duchatel, et Maurice Cottier, et M. Thiers, et M. Hauguet-Coutan, et M. Ph. Lenoir et le baron Davillier, etc. Et qui jurerait que ce sentiment si profondément personnel et inné en tout collectionneur, de préserver à tout jamais les séries précieuses de ses galeries de toute dispersion navrante, n'a pas été pour quelque chose dans la donation royale que vient de faire à l'Institut de France Mgr le duc d'Aumale? Sauvageot, le bon et charmant Sauvageot a légué son inestimable réunion de curiosités du moyen âge et de la Renaissance, d'un choix si raffiné et si délicat, et qui valait des millions, quand lui-même avait mené, à côté de ces bijoux et pour en multiplier peu à peu les variétés, la vie la plus économe et la plus médiocre, dans cette mansarde si plaisante et si encombrée du faubourg Poissonnière, où l'on craignait de se mouvoir en un geste trop brusque, — Sauvageot avait légué là son bien et son âme, dans la pensée très nette que les catégories de ses chers bibelots n'iraient point à la salle des enchères se livrer aux écus de ces concurrents millionnaires qui lui avaient fait, en ses dernières années, les acquisitions si difficiles et les trouvailles si rares. — Il eût bien ri, à coup sûr, mais d'un rire mêlé de narquoiseries salées, s'il eût vu auprès des petites salles où s'empilaient à l'étroit, dans le Louvre, les délicieuses raretés qu'il avait tant caressées, la suite de splendides salons attribués, Dieu sait avec quelles exigences, aux vulgaires porcelaines et aux bourgeoises aquarelles entre lesquelles disparaissaient les quelques jolis bronzes, encore trop récurés, et qu'avec tant de pompe et une infatuation si naïve, M. Thiers léguait à la patrie.

Dis-moi ce que tu laisses, je te dirai ce que tu as été. Certes le hasard des rencontres peut faire entrer chez un collectionneur bien des œuvres d'art qui n'ont quasi rien de commun avec son propre goût; quand vient l'heure de l'in-

ventaire, elles apparaissent chez lui comme étrangères et ne sauraient, semble-t-il, lui avoir jamais appartenu. Mais après avoir, comme ministre de l'intérieur, puis, comme représentant du pouvoir suprême, gouverné les arts de son pays, ne laisser sa maison pleine que de copies à l'aquarelle ou en marbre reproduisant les œuvres acceptées par l'admiration banale, et n'ayant pas plus de valeur que d'honnêtes chromolithographies assez criardes, quelques gentils petits bronzes, et la plus ridicule série d'assiettes et de coquetiers de Sèvres ou de Saxe, et pousser sa vanité jusqu'à imposer ces misérables babioles au Louvre, comme reliques vénérées du plus glorieux des citoyens français, c'est du même coup donner la mesure de ce patriote et de ce connaisseur.

M. Thiers est le bourgeois — lui-même s'est donné ce titre — il en tirait gloire et même vanité. Le madré, en prétendant incarner en lui tous les bourgeois de France, tenait avant tout à s'en faire une armée, armée sans nombre, et souverainement ambitieuse, l'armée de tous les orgueils et de toutes les suffisances, et qui portait dans son bagage toutes les prétentions. Ambitions, orgueils, suffisances, M. Thiers se sentait de force à tout porter gaillardement en sa petite personne ; mais ce sont les prétentions qu'il a le mieux incarnées, et de ce côté il a été l'unique et parfaite image de cette bourgeoisie, dont il fut à bon titre l'idole et qui se mira en lui.

Si vous aviez à désigner un amateur d'un goût mince, petiot, chétif, et condamné d'avance à une éternelle étroitesse, vous diriez : c'est un collectionneur de Boissieu. — Eh bien ! ce fut là le début de M. Thiers en matière d'art; il collectionna les Boissieu. Il fit longtemps la fortune de ce retors Guichardot, qui, de celui de ses yeux que ne cachait pas un bandeau noir, voyait si clair dans le cœur de ses clients et savait si à point jusqu'où il pouvait abuser de leur manie. M. Thiers recueillit pieusement tous les états des moindres eaux-fortes de Boissieu; il adora dans toute sa sécheresse le génie pseudo-hollandais du froid, patient et minutieux petit maître de Lyon, lequel n'était pas fait, on l'avouera, pour lui ouvrir jamais l'esprit à la pénétration des grands maîtres. Exemple : M. Thiers n'avait qu'un dessin, soi-disant de Léonard; et ce dessin était de soixante ans postérieur au Vinci.

On a fait grand bruit, pour porter M. Thiers aux nues, des quelques lignes qu'il a consacrées dans son *Salon* de 1822 à la *Barque du Dante* de Delacroix. On en a fait un prophète extraordinaire, un devin quasi illuminé du plus audacieux génie de la peinture moderne, et partant un apôtre de cette peinture. Cela semble quelque peu fabuleux, quand on songe que M. Thiers, dans tout le courant de sa vie de politique ou d'historien, a plutôt passé pour mystificateur que pour devin, et quand on se rappelle ses railleries sur l'avenir des chemins de fer; quand surtout on lit dans ce même *Salon* ses apologies fantastiques des peintres les plus poncifs de l'école académique d'alors. On n'a jamais réfléchi que

M. Thiers était l'assidu le plus familier de l'atelier et des soirées du baron Gérard, et que celui-ci, en vrai artiste de grand goût et de grand sens, avait du premier coup pénétré les qualités singulières de l'œuvre magistrale du débutant, et n'avait pas caché son enthousiasme, et s'en était généreusement ouvert au jeune peintre lui-même. M. Thiers ne faisait donc point là œuvre d'audace personnelle ni téméraire ; il mettait en prose, à l'usage du *Constitutionnel*, les exclamations très motivées qu'il avait entendu sortir des lèvres du peintre le plus autorisé de France en ce moment, et l'étonnant eût été qu'il s'aventurât à contredire le jugement du baron Gérard.

Quant à sa manie si mesquine des copies, elle ne datait pas d'hier : le 17 septembre 1834, M. Cavé, chef de la division des Beaux-Arts, adressait à M. Thiers, alors ministre de l'Intérieur, un rapport qui commençait par ces mots : « Par arrêté en date du 18 juin 1833, vous avez chargé un de nos peintres les plus distingués, M. Sigalon, de se rendre à Rome pour y exécuter les copies des peintures de la Chapelle Sixtine, des Prophètes et des Sybilles par Michel-Ange... » Va pour la collection de ces copies peintes à l'école des Beaux-Arts, à côté des moulages de la sculpture ; mais que nous font ces grandes miniatures du cabinet Thiers, moins intéressantes que des photographies, à deux pas du musée des dessins, à côté des premières pensées de la propre main de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël ? Ainsi, je le répète, ce ramasseur de banalités, cet amateur de prud'hommeries, cet esthéticien convaincu des choses à contre-goût, occupera à tout jamais, et, comme pour imposer aux générations à venir le culte du médiocre, les salles les plus princières du Louvre, celles que Lefuel avait préparées jadis pour la collection de l'administrateur du premier palais du monde ; et le nouvel architecte les aura décorées splendidement à nouveau pour y étaler en plus éblouissante lumière toutes ces pauvretés où se complut la manie du petit homme. Et cela pendant que ce même Louvre, où la place est si rare, marchande à ces grands connaisseurs, à ces vrais éducateurs du goût public, à ces vrais bienfaiteurs désintéressés, qui furent M. de la Salle, M. Lacaze, M. Sauvageot, M. Gatteaux, M. Hauguet, la place à peine suffisante pour y ajuster à rangs pressés les merveilles dont ils ont enrichi, et enrichi tout de bon nos collections nationales ! Qu'il eût mieux fait pour son propre honneur, M. Thiers, me disait avec raison l'un de mes amis, de conserver à leur clou ou sur leur étagère, dans la place qu'il leur assigna de son vivant, en sa maison, ces innocentes amusettes de l'homme d'État ! Place Saint-Georges, c'eût été un musée, le musée Thiers, ornement et richesse et but de pèlerinage de son quartier, le monument complet de sa personnalité et de sa gloire, si vraie gloire il a mérité. Chaque objet n'eût point été une œuvre d'art, mais pour ses séides une relique, tandis qu'au Louvre on ne le pèse et on ne le doit peser que comme amateur, on raille et on raillera éternellement son faux goût, ses prétentions enfan-

tines de connaisseur ; sa collection fait tache dans le palais à côté de celles des autres donateurs, et l'on ne songe qu'à en mesurer la valeur avec l'importance ridicule de la place qu'elle y usurpe. Bien en a pris aux tableaux de M. Lacaze, d'occuper, par première possession, la galerie des anciennes séances royales. M. Duchâtel a, Dieu merci, trouvé un retiro à la taille de ses cinq cadres de grande valeur. M. Gatteaux a dû se contenter, pour les dessins marqués de son timbre, de se mêler, dans les meubles tournants, aux autres études et croquis de maîtres provenant de l'ancienne collection. Pour M. de la Salle, dont le présent égalait, aux yeux des vrais connaisseurs, les donations les plus somptueuses qui aient été faites au Louvre, la direction de ce Louvre lui a mesuré trop chichement, dans deux étroits couloirs, une place peu digne de la reconnaissance nationale. « M. de la Salle, observe à bon droit Tauzia, n'imposa jamais de conditions en retour de ses libéralités multiples ; à l'exemple de son ami M. Lacaze, il donna simplement et généreusement, sans songer à réclamer quelque salle particulière dans le Louvre, ou même une plaque commémorative ; il ne voulait pas laisser soupçonner que la vanité eût la moindre influence sur ses déterminations. »

Le bon M. de la Salle, cet homme aimable entre tous, ses collections firent les délices de sa vie ; elles entourèrent sa vieillesse comme celle d'un sage, d'amis attentifs à le voir et à l'entendre, et qui n'étaient autres que des fervents de la même religion. Le dimanche, se rencontraient volontiers chez lui ses fidèles anciens et nouveaux : M. Reiset, M. Armand, M. Valton, M. de Triqueti, Tauzia, M. Marcille, M. Lecomte, l'agent de change, G. Duplessis, Clément des *Débats*, Gruyer, M. Dumesnil, etc, etc. Chacun savait qu'il allait trouver là enseignement pour ses yeux, régal pour son esprit, et quelques fussent les préoccupations spéciales de ses études, pour peu qu'elles eussent d'élévation, satisfaction à sa marotte. On causait du courant gaiement et sans bégueulerie, mais de l'art toujours avec respect. M. de la Salle, en toute matière d'art, était un gourmet, — cela se voyait rien qu'à la manière dont il vous présentait ses dessins, en passant avec friandise sa langue sur ses lèvres, — mais un gourmet de large appétit, qui sans cacher ses préférences pour l'art grec et la Renaissance, dégustait et savourait, sans système, ce que chaque école a vu produire de plus raffiné, n'excluant d'instinct que le médiocre. Tous ceux qui l'entouraient là savaient qu'ils ne venaient point chercher chez lui l'œuvre de goût vulgaire, la petite curiosité chère aux dénicheurs de broutilles. Pour les amateurs de l'ordre de M. Reiset et de M. de la Salle, la broutille n'existe pas. Ils peuvent tout d'abord, je le veux bien, se passer d'études, étant doués de je ne sais quel tact inné qui repousse le laid et le commun ; ce qu'ils ont en eux, c'est avant tout un don subtil des yeux, et, sans doute aussi, une mémoire à eux propre, qui les maintient constamment au diapason des œuvres de premier ordre. Faut-il ajouter que

cette génération qui mettait une si haute gravité, un si touchant respect dans l'admiration et le savourement des belles choses ,y apportait encore de pleins loisirs et une patience persévérante, une application de toutes ses heures et de tout soi-même qui semblent manquer désormais à la classe des collectionneurs.

Léon Bonnat fut, dans les derniers temps, l'un des visiteurs préférés de M. de la Salle. Le vieil amateur s'était épris de l'homme et du peintre, et même il a légué au malheureux Bonnat cette passion éperdue pour les dessins, qui distrait si fort aujourd'hui le portraitiste de ses portraits et ne lui laisse plus d'autre pensée que celle de la conquête d'un Léonard ou d'un Michel-Ange. M. de la Salle ne se doutait guères qu'il inoculât ce virus en si bonne veine. — Que les amateurs de peintures, comme vous ou moi, qui trouvent leur plus doux passe-temps et le meilleur ronron de leur vie dans la contemplation des œuvres de l'art, recherchent avidement les études et les premières pensées des maîtres, rien d'étonnant à cela : nous ne faisons que pénétrer, dans sa plus familière intimité, le génie de ces maîtres, et il semble que tout collectionneur de peintures dût être doublé d'un collectionneur de dessins ; mais ce qui me surprend, c'est que tout artiste créateur ne soit point obsédé de la curiosité de poursuivre dans les croquis de ses devanciers leurs procédés de conception et d'incubation, et de transformation de leurs pensées. Il faut croire que le génie créateur n'admet point de tels intermédiaires ; il pond comme l'oiseau, pour se débarrasser de son œuf; et c'est peut-être, après tout, le meilleur moyen de demeurer original; en tout cas, il est certain que les artistes du temps jadis ne dédaignaient point autant que ceux d'aujourd'hui la jouissance de réunir dans leurs ateliers des dessins de maitres; et, sans rappeler Raphaël échangeant un dessin avec Albert Durer qui en possédait maint autre de Martin Schon et de ses contemporains, sans rappeler Melzi recueillant pieusement les études de son maître Léonard, comme Timotée celles de Raphaël, on peut distinguer dans le bataillon des collectionneurs célèbres les noms de Vasari, de Rubens, de Sandrart, de Rembrandt, P. Lely, Th. Lawrence, Cosway, Benjamin West, et chez nous J. Stella, P. Mignard, Girardon, Boule, de Piles, Coypel, Boucher, Vanloo, Bouchardon, Chardin, Fabre, Wicar; le cabinet de Crozat avait été, par économie, celui de Watteau. Enfin au commencement de notre siècle, Girodet et le Baron Gros et le sculpteur Rutxhiel ne dédaignaient point de s'asseoir devant la table des commissaires priseurs ; et je plains de tout cœur ceux de leurs confrères qui ne les ont pas imités.

Je voulus un jour savoir de Bonnat lui-même comment lui était venue à lui aussi la charmante et noble manie ; et voici ce qu'il me répondit (avril 1887) : « J'ai toujours adoré les dessins et passais autrefois mes dimanches au Louvre. Mais c'est M. de la Salle qui m'a fait comprendre qu'on pouvait en avoir à soi, chez soi, qu'on pouvait, quand on le voulait, toucher une feuille de papier sur laquelle la main de Michel-Ange s'était appuyée. — Vous savez quelle passion c'est deve-

nu ! — M. de la Salle demeurait dans la même maison que moi, place de Vintimille. Il me gâtait beaucoup et me donna un dessin de Rembrandt. Plus tard il ajouta un Watteau, voilà le commencement. — J'ai été fou de joie quand j'ai eu à moi votre dessin de Michel-Ange, qui a été un de mes premiers achats. — L'histoire du portrait d'Erasme par Albert Durer est assez amusante. C'était à la vente Jean Gigoux et les Allemands épuisaient leur crédit sur des Durer moins importants. Ils étaient devant moi, et quand ils achetaient un dessin, ils disaient (en allemand) : un pour Berlin, deux pour Berlin, etc. Quand arriva le tour de l'Erasme, ils poussèrent jusqu'à 11,500 francs, et Féral qui avait mes instructions dit 12,000; mes Allemands qui étaient à bout firent signe qu'ils ne pouvaient aller plus loin; le commissaire adjugea, et alors je leur dis dans les oreilles : un pour Bayonne ! — Vous savez l'histoire des Fra Bartolommeo, qui me viennent (sauf le vôtre) de Lucques. Ils appartenaient aux comtes Ottolini, qui pendant trois ans se firent tirer l'oreille et me les cédèrent, enfin, à Paris, au moment où ils allaient les vendre au British Muséum. — Vous devez vous rappeler l'achat, à Perouse, du Raphaël de la comtesse Alfani. Je vais par hasard chez un marchand de bric-à-brac qui a vaguement entendu dire que la comtesse Alfani, qui demeure dans sa maison veut, se défaire d'un dessin de Raphaël. Après des pourparlers que je vous ai racontés, j'emportai le dessin. Les pourparlers sont amusants. — Quant au carton de l'école de Léonard extirpé à Bertini, je vous l'ai conté tout au long, l'autre jour. » — Et l'on jugera de l'importance qu'a acquise, en quelques années de recherches endiablées, de fringale jamais rassasiée, et de prodigalités ruineuses pour un autre qui n'aurait pas un si bon gagne-pain, la collection de dessins de Léon Bonnat, par la simple nomenclature suivante, ne représentant, pour chaque artiste, que des œuvres de qualité supérieure : « Quatre dessins de Léonard de Vinci; — un carton, sainte famille (école de Léonard) ; — un portrait de profil (même école); — cinq dessins de Michel-Ange, dont un croquis pour le jugement dernier ; — six Raphaël ; — quatre Titien ; — trois Véronèse; — deux Botticelli ; — trois Giovanni Bellini ; — six Perugino : — quatre Mantegna ; — trois Pisanello ; — vingt-trois Pollajuolo, volés en 1748 à Florence ; — vingt-cinq Bartolommeo (un livre) ; — huit miniatures italiennes du xve siècle ; — un Lorenzo di Credi ; — huit Parmesan ; — Polidore, Jules Romain, etc, etc. ; — vingt-quatre maîtres du xve — sept Durer, dont le portrait d'Erasme et le Saint-Jean de Munich ; — un Holbein (portrait); — dix-neuf maîtres allemands et flamands du xve ; — cinq Rubens ; — sept Van Dyck (dont trois portraits) ; — un Brauwer : — un A. Van de Velde ; — quatre Teniers ; — soixante-quinze Rembrandt ; — un Dow, etc, etc. ; — vingt-sept Poussin (collection H. de la Salle) ; — sept Claude ; — un Clodion ; — deux Louis David ; — vingt-deux Ingres (dont une aquarelle, quatre compositions, sept portraits) ; — sept Watteau; — un Lancret ; — cinq Prud'hon ; — huit

Gericault, etc, etc. » Joignez à cela, pour imiter M. de la Salle dans son goût de toutes les belles choses, « douze eaux fortes, dont une belle épreuve de la Pièce aux cent florins et les Trois arbres de Rembrandt ; deux portraits de Van Dyck; le Bouvier de Claude ; — vingt-deux bronzes de Barye, très bonnes épreuves ; — trois esquisses de Rubens, une de Van Dyck, — une Suzanne de Rembrandt (collection His de la Salle). — une terre cuite de Benedetto da Maïano ; une terre cuite de Bouchardon. »

Dans ses dernières années, M. de la Salle était possédé du démon de la libéralité. Il semblait qu'il ne se fût donné, toute sa vie, le plaisir d'acquérir, que pour se préparer plus tard le plaisir de donner. Pour peu que l'on fréquente les collections publiques de Paris, il est difficile d'ignorer ce qu'il a distribué, au Louvre, de dessins, de peintures, de sculptures ; au Cabinet des Estampes, de pièces superbes ou rares ; à l'École des Beaux-Arts, autres dessins exquis des plus grands maîtres ; mais dès qu'il entrevoyait qu'un musée de province saurait apprécier les études ou croquis des artistes illustres, aussitôt, bravement, galamment, il ouvrait ses cartons et lui faisait son lot. C'est ainsi que de 1862 à 1865, Louis Boulanger, « le peintre » de V. Hugo, et qui ne gagnant plus son pain à Paris par son talent romantique un peu fatigué et démodé, s'était refugié à Dijon comme conservateur du musée, obtint plus d'une centaine de dessins pour la collection de sa ville adoptive. M. de la Salle ayant réservé pour le Louvre et l'école des Beaux-Arts ses morceaux d'élite des plus grandes époques, il ne faut point chercher à Dijon ni les primitifs, ni les plus fameux italiens de la Renaissance, mais avec les plus honorables de la seconde moitié du XVIe siècle, il avait volontiers rassemblé là les maîtres renommés du XVIIe, les Carraches et leur école et tout ce qui fait encore si grande figure dans l'Italie d'alors ; c'est tout un chapitre à part et très considérable dans l'histoire de l'art, et représenté par des pièces capitales. L'excellent homme savait que, depuis 1857, j'avais confié mes portefeuilles au musée d'Alençon, et que ces portefeuilles allaient toujours grossissant en nombre, sinon en qualité. Il voulut, lui aussi, contribuer à l'enrichissement de cet honnête petit musée de mon département ; il fit donc son lot généreux à Alençon. Les Français y abondaient de préférence ; Poussin et Watteau n'y manquaient point, non plus que ceux des maîtres du commencement de notre siècle qui avaient tout d'abord attiré son goût. Il en donna encore aux musées de Lyon, d'Orléans, de Rouen. — Et il ne négligeait point de fournir lui-même les notes rédigées avec le plus grand soin et l'érudition la plus compétente sur les charmantes œuvres qu'il offrait ; c'en était le catalogue tout fait, et nul n'était capable de l'écrire plus sciemment. Comme tous les vrais amateurs, M. de la Salle avait appris, je le répète, non par les livres mais par les yeux, et c'est par là que son goût était sûr, profond et personnel, et sans les illusions superficielles du prétendu connaisseur éduqué par les renseignements d'autrui.

Des livres, il en avait, — qui n'en a pas? — il avait en bon état tous les utiles et les catalogues essentiels ; il en faut toujours pour s'assurer des dates et des généalogies d'écoles ; mais ce n'est pas eux qui vous diront si une œuvre d'art est tout de bon méritante ou méprisable. En dehors de ces inventaires partiels, inséparables de ces donations, je ne sache pas que M. de la Salle ait écrit une ligne sur l'art qu'il aimait tant, si ce n'est des notes au vol sur les marges de ses catalogues de voyage ; et Dieu sait pourtant le nombre des érudits et des écrivains de métier qu'il a éclairés des lumières pures et nettes de son goût et animés aux recherches par la verdeur de son entrain ; décidément il avait pris la bonne part.

Tauzia qui a donné les soins les plus pieux au catalogue et à l'arrangement des dessins légués par M. de la Salle, dans l'étroit espace à eux mesuré si chichement, a raconté comment le vieil amateur, se sentant près de sa fin, nous avait appelés M. Reiset, lui et moi, pour procéder au dernier examen de ses chers feuillets couverts d'études de maîtres et qu'il avait résolu, ne voulant après lui ni hésitation ni équivoque, de faire transporter de son vivant au palais des musées nationaux. Je n'ai guère souvenir dans ma vie de journées plus passionnément intéressantes et j'allais dire plus émues, que celles où, dans le cabinet de ce grand vieillard, usé par de continuelles souffrances, et qui repassait là dans une dernière revue, les merveilles dont la conquête avait rempli de jouissances quotidiennes sa longue carrière de chercheur impeccable, nous savourions, un à un, chacun des trois cents dessins qu'il destinait au Louvre, il les passait de ses propres mains, l'un après l'autre, à M. Reiset, à son cher Fritz, comme il l'appelait de si vieille date, et M. Reiset nous les transmettait tour à tour. M. de la Salle s'arrêtant sur chacun, en savourait avec tendresse la beauté, nous en répétait l'histoire, en motivait l'incontestable attribution de concert avec M. Reiset, et puis tantôt Tauzia, tantôt moi, nous écrivions, sous la dictée des deux amis, la description du précieux dessin, ses provenances, ses dimensions. C'était l'enregistrement pour l'inventaire final. Ne voulant offrir au Louvre que des ouvrages dignes de ses collections souveraines, M. de la Salle hésitait parfois sur certaines études, sur certains croquis qu'il jugeait de moindre importance ; mais M. Reiset, Tauzia ou moi, nous demandions grâce pour celui qu'on aller écarter et qui n'était jamais, étant donné le goût supérieur de l'homme, dépourvu de haut intérêt, et M. de la Salle se laissait faire, et l'enregistreur allait son train. M. de la Salle prit la peine, tout à bout de forces qu'il fût, de retranscrire lui-même de sa main ce long travail. Le 19 février 1878, les trois cents dessins étaient remis au Louvre. Tous les vrais curieux de l'Europe les avaient maniés chez lui pour peu que leur étude les y appelât, mais désormais ils sont à qui passe près de la salle des pastels, et il n'est plus si petit connaisseur d'art qui ne pût aujourd'hui vous les énumérer : Lorenzetti, Dona-

tello, l'Angelico de Fiesole, le Pisanello, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Pollajuolo, Signorelli, Lorenzo di Credi, Ercole Grandi, Mantegna, Carpaccio, B. Montagna, Verrocchio, Léonard de Vinci, Francia, Fra Bartolommeo, Mar. Albertinelli, Raphaël et ses élèves, Jules Romain, Perino del Vaga et Polidore, Jacques et Jean Bellin, le Giorgion, Titien, Palme le Vieux, le Véronese, Orsi da Novellara, le Corrège, le Sodoma, le Rosso, le Parmesan, le Primatice, Niccolo, Luca Penni, Domenico del Barbiere, le Berruguete, Louis et Annibal Carrache, le Dominiquin, etc., sont là représentés par des morceaux exquis. — Puis viennent les Allemands, Flamands et Hollandais : Martin Schongauer, Holbein, Albert Durer, Lucas de Leyde, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Teniers, Brauwer, Rembrandt, A. Cuyp, Ostade, P. Potter, et toute la suite des délicieux petits paysagistes de Hollande; — et quand arrivent nos Français, ce n'est point seulement les illustres du XVIe au XVIIIe siècle qui figurent là : Cousin, Et. Delaune, Nic. Poussin (vingt dessins tous admirables, tous capitaux par la provenance ou par le tableau qu'ils ont préparé ; comment lui en restait-il, après tant et tant qu'il avait déjà donnés, au Louvre et à l'École des Beaux-Arts, et à Dijon, et à Alençon, après tous ceux qu'il avait quotidiennement dispersés, avec tant de largesse et de bonne grâce, entre les mains de ses amis ?) — Et Claude Lorrain et Seb. Bourdon et cet étonnant groupe de femmes de Watteau, l'un des plus argentins qu'il ait jamais crayonnés de sa mine de plomb et de sa sanguine ; mais encore voilà que M. de la Salle comblait au Louvre la lacune toujours regrettable de nos modernes les plus populaires : Gericault, Charlet, Léopold Robert, Eug. Delacroix, Decamps, Marilhat, Pils, Raffet et Gavarni.— Il en voulait faire de même pour ses médailles et ses plaquettes et son Saint-Jean de Mino de Fiesole; mais le temps lui manqua ; le mal acheva de détruire ce corps robuste, et deux mois après qu'il avait déposé ses chers dessins entre les mains de son ami M. de Reiset, M. de la Salle mourait le 28 avril 1878.

Qui nous rendra, qui nous rendra ces bonnes heures que nous passions jadis auprès de M. de la Salle ? on allait vers lui, plein d'une tendre vénération pour l'homme, on sortait de chez lui plein de religion pour l'art. Bientôt, en dehors de ces galeries de musées, ouvertes à tous les passants, n'y aurait-il plus un bon coin où l'on puisse causer familièrement, entre amis, devant un bon tableau, un beau dessin, ou un beau bronze ? Hélas! ils se font rares, — ils ne l'étaient pas tant autrefois, — ces amateurs de qui l'on puisse répéter ce que Tauzia a dit sobrement de celui-ci : « M. de la Salle a laissé le souvenir de l'un des hommes les plus courtois et les plus généreux de notre temps. Vivant tout à fait retiré du monde, et sans aucune ostentation, il ne connaissait pas de plus grand plaisir que de se voir entouré de quelques amis qui partageaient son enthousiasme pour les chefs

d'œuvre des arts. Si son âge et la dignité de son caractère ont inspiré le respect, ses qualités affectueuses lui ont valu en retour de vives amitiés; peu d'hommes ont mérité d'être regrettés aussi sincèrement et aussi profondément que M. His de la Salle. »

(*A suivre*) PH. DE CHENNEVIÈRES.





PALMYRE ET SES INSCRIPTIONS (1)



'ANNÉE dernière, dans la leçon d'ouverture, j'avais fait l'historique des fouilles de Khorsabad et donné un rapide résumé des renseignements qu'elles nous ont apportés sur le roi Sargon II (VIIIe siècle avant notre ère). Nous sommes loin d'avoir achevé l'étude des longues inscriptions de ce roi; elles vont nous occuper encore cette année. Je n'ai donc pas à présenter aujourd'hui un aperçu général de nos leçons prochaines du jeudi. Ma leçon d'ouverture va être employée à vous fournir un tableau très rapide de la ville de Palmyre, qui doit faire l'objet de nos cours du vendredi. L'histoire, courte d'ailleurs, de la cité célèbre ; puis une sorte de classification de ses monuments épigraphiques : telle sera la matière de cette première leçon.

La ville était-elle ancienne ? A quelle date fut-elle construite?

Dans le premier livre des *Rois*, IX, Salomon est indiqué comme le fondateur de Thadmor. Or, ce nom est précisément le même que celui par lequel on désignait autrefois Palmyre. Dans Palmyre, en effet, nous avons une corruption

(1) Leçon d'ouverture du cours d'*Epigraphie phénicienne et araméenne* professé par M. E. Ledrain à l'École du Louvre (22 décembre 1887.)

grecque de Thadmor. Que la ville ancienne, sise au nord-est de la Palestine, soit la fille de Salomon, presque tous les historiens, les voyageurs et les archéologues anciens et même nouveaux, se sont rangés à cette opinion.

« Le roi y construisit de bonnes murailles, dit Josèphe, pour s'en assurer la possession, et il l'appela Tadmour, qui signifie lieu de palmiers. » Rapportant ce passage de Josèphe, Volney, dans *les Ruines*, n'a aucun soupçon que l'on puisse attribuer à un autre qu'à Salomon, la fondation de Palmyre. Ainsi se comporte souvent l'histoire ; elle a ses favoris et ses maudits, surtout dans l'antiquité. Il y a des hommes qu'elle charge de tous les crimes, même les plus imaginaires ; d'autres qui, pour elle, ont fait les plus belles actions et bâti tous les plus beaux monuments. Salomon, dans le monde juif, et l'on peut dire, dans tout le monde oriental, est resté, pour les imaginations, comme un khalife des Mille et une Nuits, tout puissant, voyant tout, accomplissant tout, disposant même comme un dieu, de tous les génies. Les légendes arabes sur lui sont aussi étranges qu'innombrables ; on les a recueillies dans un volume fort curieux (Weil, *Biblische Legenden der Muselmänner*).

A la légende appartient aussi la fondation de Palmyre par Salomon. Il y avait un point qui inquiétait bien parfois les historiens, c'était la distance de Jérusalem à Palmyre, et la pensée que cet emplacement était peu à la disposition et sous la main de Salomon. Volney lui-même n'est pas sans faire quelques réflexions sur l'éloignement de Thadmor :

« Le roi de Jérusalem, dit-il, n'eut point porté son attention sur un poste si éloigné, si isolé, sans un puissant motif d'intérêt » (p. 268). Mais Volney n'allait pas plus loin. Il se trouvait en face d'un sentiment si universel et si agréable, prêtant à de si poétiques développements, qu'il ne songeait pas à tirer parti de la lueur qui lui apparaissait.

Dans ses *Inscriptions sémitiques,* parues en 1868, M. de Vogüé est de même avis que Volney, et ne discute même pas la possibilité d'une opinion contraire.

Pour nous, nous voilà déjà mis en défiance par la phrase de l'auteur des *Ruines*, et par le long et difficile chemin qui se trouve entre Jérusalem et Thadmor. Ce qui confirme nos doutes, c'est qu'en réalité, il y eut au sud de la Palestine une ville, Thadmor, de la même étymologie que Palmyre, et dont Salomon dut naturellement songer à faire une ville forte, une cité station comme les deux Beth-Horon et Guézer. Mais elle fut loin d'égaler l'autre ville des palmiers et il n'y avait guère d'honneur pour Salomon à en avoir été le constructeur.

L'autre Thadmor, la grande, celle du nord-est, n'a pas d'histoire bien ancienne. Mais elle dut de bonne heure cependant se fonder et se développer. Ce qui faisait autrefois les villes en Orient, c'étaient les sources. Dans ces endroits brûlés, arides, quand la famille voyageuse, passant avec ses troupeaux,

apercevait une fontaine, elle dépliait la tente et campait en cette place. Dans les environs de Palmyre, le sol est particulièrement triste, sans végétation. Mais tout à coup, quand on vient de Tyr, que l'on sort de la plaine sablonneuse qui s'allonge entre deux rangées de collines et que l'on rencontre l'endroit où fut Palmyre, l'herbe apparaît entretenue par deux sources. Ce fut autour de ces eaux que s'éleva la ville fameuse et à l'ombre des palmiers si utiles, eux aussi, à la vie de l'homme en Orient.

Elle prospéra, devint un riche marché où affluèrent les vendeurs de Phénicie, d'Aram, de la Babylonie. Les produits de l'Asie orientale, ceux de l'Inde et de l'Asie occidentale s'y échangèrent. C'était une station nécessaire pour les caravanes de marchands. Aujourd'hui que le commerce a disparu de là-bas et que les pèlerinages religieux ont remplacé les voyages d'intérêts, les caravanes qui vont de Damas, le paradis des croyants, à Bagdad, passent par Thadmor et campent sur ses ruines.

On conçoit que cette riche cité, dont la vie antique nous est peu connue, mais dont nous entrevoyons la merveilleuse prospérité, ait tenté la légende. Il était infiniment plus aisé, du reste, de l'attribuer à Salomon, que tant d'autres merveilles mises sur son compte. N'avait-il pas, en réalité, bâti Thadmor au désert du sud. Sans rien changer au nom et tout naturellement, on déclara qu'il avait construit la belle Thadmor, sur la route de Phénicie et de Babylonie. Voilà l'explication de l'erreur où sont tombés sur l'origine de Palmyre, les voyageurs et les savants.

* * *

La question d'origine éclaircie et la légende détruite, nous passons à l'histoire même de Palmyre. Rien de plus obscur que cette ville dans ses temps antiques. Il en est un peu de même, il le faut bien avouer, des autres villes de Phénicie et de Syrie. Tandis que Ninive, Babylone et l'Egypte nous ont laissé sur elles-mêmes une masse innombrable de monuments, de témoins de leur existence la plus reculée, rien ou presque rien ne se retrouve, des époques anciennes, pour les villes phéniciennes. Quand on découvre une courte inscription de quelques lignes, c'est considéré comme un véritable triomphe. Encore la plupart sont-elles déjà de l'époque grecque de Phénicie, comme presque tous les objets de ce pays que possède le Musée du Louvre. Israël fort heureusement nous a légué un livre; que saurions-nous de lui si nous n'avions que ses monuments et l'inscription du Siloé?

Eh bien! de toutes ces contrées, celle qui nous fournit le moins le

moyens d'entrer en communication directe avec elle pour sa vie antique, c'est certainement Palmyre, où tous les monuments, toutes les inscriptions sont d'époque romaine. Le premier fait historique que l'on saisit, date de l'an 34 avant notre ère. Antoine essaya une expédition contre Palmyre. Ce qui le poussait c'était l'appât des richesses. Commerçante, la ville passait à juste titre pour renfermer des trésors dont la prise eut fait la joie du Romain. Mais les habitants prévenus eurent le temps de s'enfuir et d'aller mettre en sûreté leurs biens les plus précieux de l'autre côté de l'Euphrate.

Cependant, subissant le même sort que le monde entier, Palmyre dut se plier à l'obéissance romaine. Les Romains, du reste, et les Grecs firent invasion dans la vieille cité sémitique. Combien de noms romains et grecs sur les inscriptions palmyréniennes du IIe siècle! Ils sont presque aussi nombreux que les noms araméens. Les modes grecques et romaines pénétrèrent en même temps, surtout chez les femmes. Il y a, du reste, chez les Syriens actuels, un goût d'élégance, un charme étrange, même dans les costumes masculins. Avez-vous vu quelquefois l'art avec lequel les Libanais portent la veste et la ceinture orientales? Au IIe siècle, à Palmyre — les bas reliefs du Louvre en témoignent — les hommes aimaient la longue tunique à plis, et portaient sur la tête le *modius*, le boisseau romain, extrêmement décoré. Mais rien n'égale le luxe charmant dont les visages de femmes sont entourés. Pas une femme, au dix-neuvième siècle, qui puisse surpasser une Palmyrienne du deuxième. Aux oreilles paraissent des pendants d'or; les cheveux sont artistement étagés; la coiffure est d'une extraordinaire richesse, sans surcharge toutefois. Ce fut peut-être l'endroit du monde, sans en excepter Rome, où à une certaine époque, la femme déploya le plus d'habileté et de parure. (1)

Du reste, il y avait là comme une excitation constante à aimer et à reproduire la beauté. Un peu après qu'Hérode, jetant debout l'ancien temple de Zorobabel, dressa le nouveau sanctuaire d'Iavhé, — c'était un roi artiste, plein de grands projets et fort calomnié par l'histoire juive — on éleva au nord-est, à Palmyre, le merveilleux temple du dieu *Schamasch* ou dieu-soleil. Tout ce monde, sur le point de disparaître, était pris, d'un commun accord, de la fureur de bâtir. Mais pendant que la construction de Jérusalem se présentait dans une certaine masse, avec une certaine lourdeur, là-bas montaient les belles colonnes corinthiennes. Ce qui faisait cependant la supériorité du temple de Jérusalem et ce qui lui assure dans l'histoire une renommée sans égale, bien supérieure à celle du temple de Palmyre, c'est l'idée et l'espérance messianique que les Juifs y avaient attachées, l'espoir d'y voir affluer un jour toutes les nations, et la lutte désespérée soutenue là l'an 70.

(1) L'année dernière, dans nos promenades au musée, M. Ol. Lebesgue nous a fait de fort curieuses remarques sur les costumes de Palmyre.

Plus souple, Palmyre résista moins à l'empire romain et vécut plus longtemps. Nous ne connaissons guère d'elle que son existence à partir de la conquête, laquelle du reste lui fut douce.

Il y avait un point que n'oubliaient jamais les Romains, c'était l'impôt à lever sur les populations. Palmyre fut pourvue par eux d'un procurateur ducénaire, chargé de cette fonction, et qui touchait lui-même des appointements de 200,000 sesterces, c'est-à-dire de 25 à 30 mille francs de notre monnaie. Après avoir obtenu d'Hadrien la qualité de *colonie italique*, Palmyre s'organisa comme les colonies ordinaires: le pouvoir législatif est entre les mains du sénat et du peuple βουλη και δημος — Ce sont les deux noms que nous présentent un certain nombre d'inscriptions de statues dont le sénat et le peuple ont décidé l'érection. — Le pouvoir exécutif était confié à plusieurs magistrats appelés *stratèges*. Mais les choses en vinrent à se passer à Palmyre comme en beaucoup d'autres endroits. Il y avait une famille particulièrement puissante, celle des Odainath. On lui laissa prendre de l'importance, exercer les magistratures, conquérir sans conteste le premier rang dans la cité. Un premier Odainath nous apparaît avec le titre de sénateur. Un second s'intitule *rosch* ou chef. L'ascension, vous le voyez, se fait sûrement vers le pouvoir suprême. Après avoir pris le titre de chef, ce second Odainath en vint, avec le consentement de Rome, à se décerner celui de roi, et même comme les vieux monarques d'Asie, de roi des rois. Enfin, héritant de ce titre, Odainath, mari de Zénobie, après avoir participé en qualité d'allié à des expéditions romaines, fut assassiné l'an 267 avant notre ère, laissant sa souveraineté à Zénobie.

C'est le nom grec de cette reine. Son véritable nom, son nom sémitique c'était *Bath-Zebina*, c'est-à-dire « fille de marchand. » Que, par vanité, comme on l'a prétendu, elle ait délaissé son nom sémitique, lequel lui rappelait peut-être d'humbles origines, je ne le crois pas; dans un endroit où tout reposait sur le commerce, et où tout en vivait, dans cette ville qui n'était pas autre chose qu'un grand marché, comment la vanité nobiliaire eut-elle existé, et comment une reine aurait-elle rougi de s'appeler *Bath-Zebina*, c'est-à-dire fille de marchand ? En réalité, nous la connaissons par les écrivains latins et grecs qui l'ont nommée de préférence Zénobie. Quoi qu'il en soit, elle aimait à s'attribuer d'illustres origines, se prétendant la parente, la descendante de Cléopâtre, de Didon, de Sémiramis.

L'histoire nous offre peu de personnages aussi connus et aussi attrayants que cette femme. Le luxe et le charme étrange que nous revèlent les objets palmyréniens semblent s'être concentrés en elle. Elle est comme une sorte d'incarnation de ce monde de beauté singulière. Mais, avant tout, ce qui lui a donné sa gloire, ce qui lui a fait traverser les siècles, c'est qu'elle avait au suprême degré, dans son faible cœur de femme, ce qui fortifie, ce sans quoi nous ne sommes rien, absolument rien, mais dont la présence nous fait tout oser et tout entreprendre,

elle portait en elle la source de l'héroïsme et des grandes actions: la passion. Avec toute son âme passionnée elle détesta Rome et aima la liberté de l'Asie. Reine d'un petit territoire, environnée même d'ennemis dans sa ville, elle vit son autorité s'étendre sur la Syrie, sur la Mésopotamie et jusque sur un coin de l'Égypte. Pendant un moment ce fut le succès le plus inespéré. Mais comment lutter longtemps avecdes forces dispersées et des imaginations mobiles, contre les redoutables légions romaines ? Aurélien en personne accourut. Enfermée dans Emèse, la reine fut prise ainsi que son armée (273). Avec ses deux fils on la traîna jusqu'à Rome pour orner le triomphe d'Aurélien. Palmyre fut vouée à la destruction. Chose étrange, les légions victorieuses qui ruinèrent Palmyre, venaient du pays gaulois, du même pays où plus tard on devait déchiffrer pour la première fois les signes palmyréniens, et commencer par conséquent comme la résurrection de la ville antique.

Telle est, en abrégé, l'histoire connue de cet endroit si célèbre. Avant d'en étudier les inscriptions, il était bon de connaître Palmyre par ce court résumé.

* * *

Ces notions essentielles obtenues, il nous reste à savoir, d'une façon générale, quels sont les textes épigraphiques trouvés dans les ruines de Palmyre.

Mais une question préliminaire est à éclaircir : quelle était la langue parlée dans cette ville? Jusqu'à la chute de la cité, ce fut l'araméen, si complètement oublié aujourd'hui qu'on ne le retrouve plus que sur les lèvres d'un très petit groupe d'hommes près du lac d'Ournina. Mais autrefois, partant du pays d'Aram, de la Syrie proprement dite, l'araméen s'était répandu dans la Mésopotamie, dans l'Égypte par la conquête persane, et jusque dans le pays des parfums, en pleine Arabie, comme le marquent les inscriptions de Teïma. Telle était la langue en usage à Palmyre. Quant à l'écriture de nos inscriptions, c'est pareillement l'écriture araméenne, à la fin de son développement, de telle sorte que les caractères des textes de Palmyre ressemblent à peu près complètement à l'hébreu carré, qui lui aussi nous présente les signes d'Aram arrivés au dernier terme de leur transformation.

Le premier qui s'empara de la lecture du palmyrénien, et qui en essaya le déchiffrement, ce fut un Français, l'abbé Barthélemy, celui que l'on appelait « le plus savant des lettrés, et le plus lettré des savants ». Il exerça sa perspicacité sur treize inscriptions copiées à Palmyre par deux voyageurs anglais. Presque en même temps que lui, Swinton, en Angleterre, se livrait aux mêmes tentatives. Combien d'erreurs dans ces commencements! C'est ainsi que se fait la science; elle s'élève sur les fautes mêmes des initiateurs. Il y a trente ans encore, cent

années après les travaux de l'abbé Barthélemy, les traductions des textes de Palmyre fourmillaient de fausses lectures et de contre sens.

Dans le catalogue de M. de Longpérier, fort au courant de la science (1851), une inscription du Louvre est ainsi traduite : « *Salem fils de Roschbal* » ; or, le véritable sens est celui-ci : « *Image de Kinora, hélas !* » En 1852, on ne connaissait encore que seize documents palmyréniens. On peut dire qu'aujourd'hui ces documents, ayant afflué dans les musées et offrant aux savants une ample matière d'études et de comparaison, se lisent avec plus de facilité et plus de sûreté que les textes phéniciens eux-mêmes.

Maintenant que nous savons quelles étaient la langue et l'écriture de Palmyre, il s'agit de donner une idée générale des textes, de ce qu'ils contiennent et des monuments sur lesquels ils sont gravés.

Les inscriptions trouvées sur des objets d'une certaine dimension se peuvent diviser en trois catégories : inscriptions honorifiques, inscriptions religieuses, inscriptions funéraires.

Les premières se rencontrent généralement parmi les ruines du temple de Schamasch, sur des colonnes destinées à porter des statues.

Elles donnent parfois ce sens : « Le Sénat et le peuple ont élevé une statue à un tel, fils d'un tel. Il a aimé la patrie et craint les dieux... » De ce genre d'inscriptions nous ne possèdons que des copies. Si nous avons quelques textes de cette sorte provenant de Ruad, et si vous en pouvez apercevoir dans l'escalier qui va de la salle assyrienne aux salles de la Renaissance, c'est que la ville phénicienne de Ruad est voisine de la côte et que l'expédition de Syrie, en 1862, a facilité les transports. Mais comment amener du désert de Palmyre des blocs énormes ? Quelques-uns, peut-être, n'ont pas la même masse, mais ils sont employés dans le cimetière musulman d'où il serait difficile de les arracher sans se faire massacrer par la population.

Les textes religieux sont presque tous sur de petits autels votifs. Le Louvre en possède un exemplaire. Là encore on éprouve de grandes difficultés à se procurer de ces objets. Bien qu'ils ne soient pas de la taille des colonnes de statues, ils sont déjà d'un poids assez lourd, et de plus placés dans le cimetière musulman auquel on ne pourrait toucher sans péril. Nous connaissons donc les textes religieux de Palmyre, surtout par des copies. La formule la plus fréquente sur ces petits autels est celle-ci : « A celui dont le nom est béni pour toujours, le bon et miséricordieux; élevé par un tel, fils d'un tel, parce qu'il a écouté sa voix ». Toute la religion orientale est là-dedans. C'est toujours un traité passé entre le dieu et le croyant. C'est le *do ut des*, non seulement marqué sur ces ex-voto, mais dans toutes les prières. Les inscriptions de cette nature ne sont pas bilingues comme les textes honorifiques, mais écrites seulement en palmyrénien.

Ce qui est plus nombreux, ce sont les inscriptions funéraires. Tout autour de la ville antique, on avait élevé de magnifiques tombeaux ; mais c'était surtout la vallée qui la précède quand on vient de Tyr et d'Emèse et qui s'appelle aujourd'hui *Wadi-el-Qebour* « vallée des tombeaux », qui avait été choisie pour nécropole. Ville des morts, pressée et belle ! On avait coutume à Palmyre de ranger dans les sépultures de famille, les bustes des défunts. C'est de là que sortent ces têtes si décorées de femme, tous les témoignages de l'ancienne élégance de la ville. A côté des têtes, le plus souvent à gauche, est gravée une inscription. Que porte-t-elle ? Le nom du mort ou de la morte, celui des gens de sa famille avec le cri : hélas ! Au fond il y a là un certain souci de la beauté, et aussi de raconter la généalogie. Ce ne sont plus les tristes colonnettes, si peu instructives de Saïda, dont la formule est toujours identique : « O un tel... bon et excellent, adieu ! » Ici c'est infiniment plus varié et plus vivant, plus utile à l'histoire et à la reconstitution de la vie dans l'ancienne Palmyre.

Nous avons au musée un certain nombre de bustes et d'inscriptions funéraires. C'est même ce qui constitue la meilleure partie de notre collection palmyrénienne. Elle s'est formée peu à peu et s'est accrue principalement depuis la création du département des Antiquités orientales.

L'année dernière même on a acquis une inscription funéraire bilingue, chose extrêmement rare. Les inscriptions honorifiques bilingues, grecques et palmyréniennes, sont fréquentes ; mais il y a très peu d'exemples d'inscriptions funèraires bilingues.

Voilà ce que l'on peut dire des textes accompagnant les images des défunts et des défuntes. Il y a d'autres inscriptions funéraires, marquées sur des dalles de sépulcre et portant « tombeau d'un tel, fils d'un tel ». Nous n'avons rien de semblable au Louvre.

En dehors de ces textes gravés en creux sur des monuments d'une certaine dimension, il faut signaler les petites tessères, quelques-unes arrondies, d'autres quadrangulaires. Grâce surtout à M. de Saulcy, le musée en possède un certain nombre. Beaucoup représentent un personnage ou deux, à demi-couchés sur un lit. M. Nordtmann appelle ces sortes d'objets, des souvenirs de mariage. Pourquoi ? Evidemment les deux époux sont souvent figurés, mais sur le lit funèbre, cela a un caractère absolument funéraire. Rien de plus difficile à lire que les signes des tessères. La raison en est simple. Au lieu d'être en creux, ils sont en relief, comme la grande inscription de Teima, et ont par conséquent subi bien des frottements. Presque tous sont effacés.

Quelquefois les tessères représentent un dieu, le dieu Schamasch, par exemple, ou bien le soleil, la lune et les cinq planètes ; alors ce ne sont plus des objets funéraires, mais des amulettes. Du reste, en Orient, tous ces petits monuments prenaient aisément un caractère amulétique. On les portait sur soi, on les dépo-

sait près du mort, afin d'obtenir tel ou tel bien. Les inscriptions de quelques-unes de ces tessères sont absolument probantes et nous montrent bien quel effet on en attendait : « Que Bel protège les Benê-Haschasch ».

Parmi nos petits objets palmyréniens avec inscription, signalons une lampe, portant les noms des deux divinités : Aglibol et Malakbel. Ce qui la rend intéressante, c'est qu'elle nous offre un spécimen de l'écriture cursive de Palmyre, voisine de l'estranghelo et principe des alphabets syriaque et arabe.

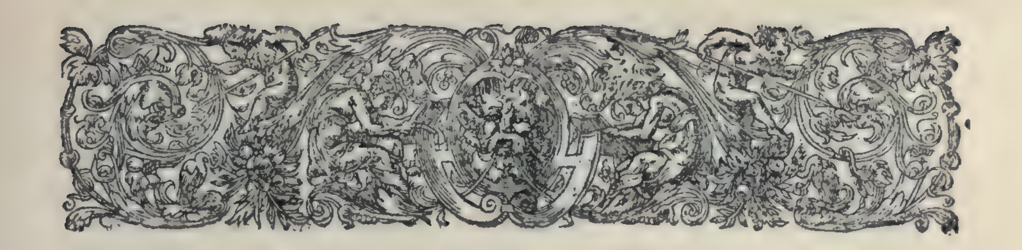
Dans ces différentes catégories rentrent tous les textes de la belle ville, un excepté, le plus long peut-être, et le plus important de tous, que malheureusement le musée du Louvre ne possède pas. Il est resté là-bas, au milieu des ruines. C'est un tarif de douanes. Il y avait une sorte de fermier général qui achetait le droit de percevoir des impôts pour les objets entrant dans la cité. Ces impôts n'étaient pas levés à son arbitraire, mais soigneusement déterminés et comme étiquetés. Ainsi quand on introduisait cette denrée antique et honteuse : l'esclave, il percevait par chaque individu 22 deniers. L'huile aromatique, l'huile d'olive, la graisse, le blé, la paille, étaient également soumis à un tarif. Le fermier faisait pareillement un prélèvement sur les ventes, et même sur le commerce des hétaïres. Tout cela est réglé de la façon la plus minutieuse ; on se croirait véritablement transporté dans une ville toute moderne.

Voilà, avec l'histoire abrégée de Palmyre, un résumé des monuments purement palmyréniens que l'on connaît ou dont l'on voit même un certain nombre au musée du Louvre, dans la salle phénicienne. Rien, au fond, n'est intéressant, n'éveille l'imagination et n'excite à penser, comme ces civilisations retrouvées. Ce n'est pas seulement la matière d'un travail minutieux d'archéologue et de philologue que nous présentent les vieilles cités orientales. La grande poésie est là-bas ; et tout esprit curieux, préoccupé de certains problèmes très humains et très divins, se sent emporté, par un invincible attrait, vers ces mondes singuliers où je vous engage à passer quelque temps avec moi cette année, et qu'il faut contempler à la fois en savant et en artiste.

E. LEDRAIN.







L'EXPOSITION DES ŒUVRES

DE

M. PUVIS DE CHAVANNES



'Exposition des œuvres de M. Puvis de Chavannes n'est pas tout à fait nouvelle ; on avait pu jadis contempler les mêmes compositions et les mêmes études au Palais des Champs-Elysées. Elle devait, de même, se trouver forcément très incomplète, puisqu'il fallait suppléer, par la photographie ou par des esquisses souvent insuffisantes, à l'absence des grandes décorations picturales du Panthéon et d'Amiens, de Poitiers, de Marseille et de Lyon.

Néanmoins cette petite réunion de quelques ouvrages de M. Puvis de Chavannes a eu pour effet de mettre en branle toute la critique. Cela ne pouvait manquer d'arriver. La personnalité si marquée de l'artiste, le caractère si exceptionnel de son œuvre devaient réveiller les vieilles querelles des Salons défunts.

Le régime des concessions réciproques étant absolument inconnu dans la République des Lettres, la petite manifestation de la Galerie Durand-Ruel n'a pu opérer entre nos confrères l'accord rêvé. Elle a eu, du moins, pour résultat de faire constater une fois de plus l'importance incontestable de cette individualité puissante.

Pour nous, qui arriverons les derniers, il n'y a donc aucun intérêt à rappeler ces débats inutiles. *L'Artiste* a voulu simplement accomplir un devoir en venant saluer l'œuvre du maître. Aussi bien serons-nous en conformité plus réelle avec le but de cette exposition, si nous ne tentons de voir, dans cet assemblage intime des conceptions et des recherches, plutôt que des ouvrages de M. Puvis de Chavannes, l'idéal qui l'a dirigé.

Malgré les grandes lacunes que nous regrettions, la pensée de M. Puvis de Chavannes est là tout entière. Nous pouvons, dès l'origine, assister à sa formation et suivre le développement de cette belle intelligence large et sereine, douée d'une vision pittoresque si juste et si hardie, de ce profond esprit de divination qui plonge dans le rêve et ressuscite les grandes images du passé.

C'est de la forte race des artistes lyonnais que M. Puvis de Chavannes tient peut-être cette disposition d'esprit particulière à la fois aux poètes et aux décorateurs : le symbolisme, qui avait déjà distingué deux de ses compatriotes, Flandrin et Chenavard.

D'un caractère éminemment contemplatif, son œuvre est à peu près dépourvue d'action et de drame. A peine voit-on se lever le marteau des forgerons sur l'enclume du *Travail*, et s'abattre le glaive du farouche exécuteur sur les épaules de saint Jean-Baptiste. Ce ne sont partout que de magiques évocations des grandes époques disparues, des généralisations idéales en dehors des temps, ou de pures visions qui sont de véritables rêves.

Une des qualités particulières qui, dès les débuts de M. Puvis de Chavannes, a frappé ceux même qui ne lui ménageaient pas les critiques, c'est ce véritable sens historique, cette faculté merveilleuse de s'incorporer l'âme du passé. Les rêves d'or des races antiques au bord des flots bleus, sous les lauriers roses et les citronniers; l'ardente foi, la poésie mystique, les mœurs simples et austères des premiers siècles du Christianisme, tels sont les âges où s'est le plus volontiers porté l'esprit du peintre. De l'antiquité, pourtant, tout reste à l'état de visions merveilleuses, qui ne s'arrêtent sur aucun sujet précis. Dans l'histoire chrétienne, la première scène qui ait tenté le pinceau de M. Puvis de Chavannes, est justement le premier martyre chrétien : *la Décollation de saint Jean-Baptiste.*

Dans une petite cour humide et verte, ombragée par un large figuier, le torse nu, les bras étendus, agenouillé sur les dalles, le précurseur redresse sa tête obstinée, au front étroit, aux yeux rapprochés, à la petite bouche mince et

serrée qui ne se rouvrira plus; à gauche, le personnage brutal de l'exécuteur qui élève son lourd couperet; à droite, la perfide et troublante figure de Salomé qui attend, avec une inquiétude formée de joie et de terreur, la tête de celui qu'on peut appeler le premier apôtre. Cette scène tragique, entre ces trois personnages disposés symétriquement, avec je ne sais quoi d'étrange qui donne l'idée du dénouement sombre d'un ancien mystère, est le seul drame de l'œuvre entière de M. Puvis de Chavannes, et encore est-ce un drame muet, mais dont le silence a quelque chose de farouche.

Avec *Charles Martel vainqueur devant Poitiers* et *sainte Radegonde au couvent de Sainte-Croix*, s'ouvre la série des représentations prises dans les débuts de notre histoire nationale, par laquelle M. P. de Chavannes s'est si justement illustré. *Sainte Radegonde* est la plus fidèle et la plus délicate interprétation des récits émus du saint évêque de Tours et des madrigaux mystiques de l'Italien frivole qu'avaient retenu les charmes chrétiens de sainte Radegonde et de la jeune Agnès. On ne pouvait rendre avec une impression plus vraie la vie de ces premiers cloîtres dans les pays à demi latins du midi où la volupté, la grâce et la subtilité païennes se mêlaient si étrangement à la foi vierge, tendre et sauvage des races conquérantes.

Les peintures du Panthéon ne doivent être rappelées que pour mémoire. Elles ont assuré à leur auteur une popularité à laquelle il était peu accoutumé. C'est qu'elles sont restées comme le plus beau spécimen de décoration murale de cette fin de siècle, et qu'elles ont, avec ce mérite pittoresque qui n'est pas sensible à tous, un charme religieux de vieille légende, cette saveur particulière aux anciennes chansons populaires qui les rend accessibles aux foules.

L'époque la plus moderne dans laquelle s'est avancé M. Puvis de Chavannes, est celle qu'il a peinte dans cette belle vision de l'*Inspiration chrétienne*. Ici il nous conduit dans la vie austère des cloîtres du moyen âge, sous les voûtes que décore à fresque un peintre inspiré, parmi les moines recueillis qui contemplent son œuvre ou veillent à leurs pieuses occupations au milieu de ce vibrant paysage où s'estompe le cimetière qui les attend, peuplé de cyprès sous un ciel verdâtre.

Les grandes généralisations idéales sont des nécessités de la décoration qui doit symboliser les grandes étapes de l'humanité en elle-même, en dehors des temps et des lieux.

C'est encore là un des rares mérites de ce vrai décorateur que d'avoir su trouver cette formule si péniblement cherchée. Dans les peintures d'Amiens, de Marseille, règne cet esprit synthétique qui dépouille les figures et les scènes de ce qu'elles ont de local et d'individuel, pour ne leur conserver que ce qui est de toutes les époques, ce qui est essentiellement humain.

Si l'on constate dans le *Travail* les combinaisons heureuses des groupes

dans un paysage bien disposé, la vérité et la noblesse des attitudes, la justesse des mouvements exprimant avec tant de vérité l'effort ou l'adresse, dans le *Repos* on admirera le geste homérique du vieillard qui conte les vieilles luttes de sa vie, l'air farouche de l'homme qui prend part en esprit aux péripéties de cette odyssée, et les physionomies songeuses des jeunes gens et des femmes émerveillées, dans ce paysage assombri où tombe le premier frisson du soir.

Près du groupe sinistre et tragique de la *Guerre*, l'esquisse de *Concordia* nous montre de hautes murailles de verdure, égayées par les frais panaches des lilas, où les belles nudités, heureusement groupées au milieu de leurs occupations familières, s'épanouissent dans leur blancheur comme de splendides floraisons.

A côté des esquisses du *Pro patria ludus*, deux fois admiré au Salon, du *Bois sacré cher aux Muses*, et de la *Sorbonne* qui est conçue dans un idéal plus amaigri, le *Sommeil*, cette grande toile héroïque et virgilienne, est la seule qui donne ici une idée réelle des grandes peintures éparses de M. Puvis de Chavannes. Elle exprime, avec une poésie profonde la confiance et l'abandon dans le repos, le relâchement de toutes choses, la détente de l'âme universelle.

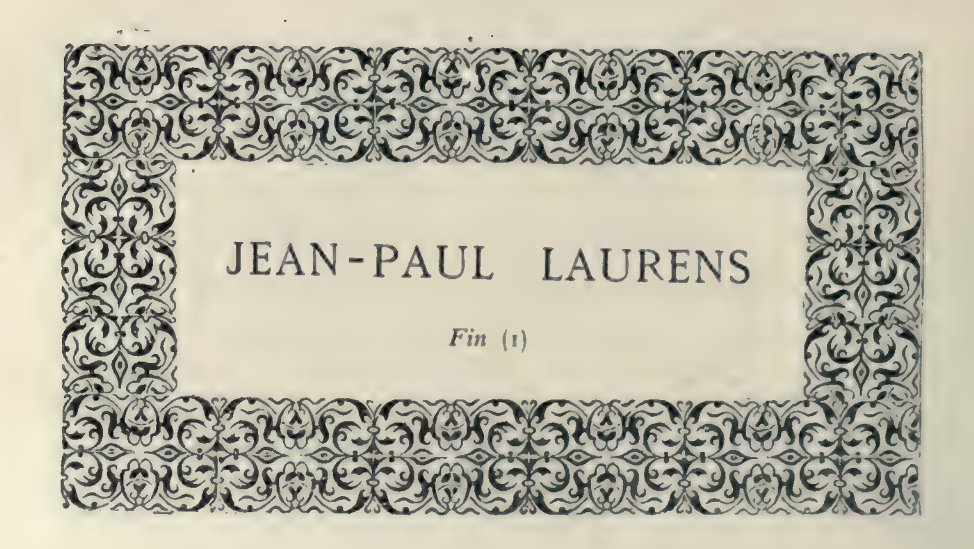
Les petites toiles de l'artiste, à peu près les seules qui répondent en personne dans cette petite exposition, pour être peu connues, et disons-le même, peu goûtées, n'en sont pas moins fort intéressantes à plus d'un titre, particulièrement au point de vue des révélations dont elles sont pleines sur le caractère de leur auteur. Ce sont constamment des visions calmes et souriantes, des voiles blanches qui glissent sur des flots bleus, des femmes rêvant ou paisiblement occupées, des apparitions neigeuses, des rêves de soleil, de fruits d'or, de formes blanches et voluptueuses, en opposition à des conceptions austères et mélancoliques, contraste émouvant exprimé avec une pitié pleine de tendresse entre l'essor des rêves humains et les détresses perpétuelles de la vie. Ce ne sont plus alors que d'âpres Thébaïdes, des landes mortes, des terrains brûlés ou marécageux, des sables stériles, par lesquels erre *Madeleine,* où l'*Enfant prodigue* traîne ses remords, où le pèlerin harassé se berce d'illusions décevantes, où le *Pauvre pêcheur* s'endort sur les galets avec sa famille, et grelotte tout transi, sans rien tirer des eaux tristes — dernière expression de la misère — mais où pousse aussi quelquefois la maigre et délicate fleur de l'*Espérance.*

Les dessins que renferme une deuxième salle sont pleins de notes fort curieuses et de charmantes indications. Nous ne nous y arrêterons pas, n'ayant voulu saluer ici que l'esprit du maître, sans entrer dans le détail et l'exécution qui nous auraient conduits trop loin.

La morale qui se dégagerait d'un examen plus attentif de l'œuvre de M. Puvis de Chavannes, serait, croyons-nous, que la valeur toute exceptionnelle de l'œuvre de l'artiste doit lui attribuer une place à part parmi ses contemporains, mais quil est inutile et dangereux d'imiter ces natures d'exception, auxquelles on ne prend jamais que les singularités qui frappent, sans leur emprunter en même temps leurs grandes conceptions, leur imagination vivante, en perdant l'originalité même de leurs défauts qui tient à leur isolement. C'est pourquoi M. Puvis de Chavannes a fait de mauvais élèves. Mais en prenant en lui-même l'œuvre de cet artiste, en ne le rendant point responsable des faibles parodies qu'ont fait naître ses peintures, nous nous sentons entraînés, malgré les contradicteurs, vers ce grand visionnaire, amoureux de belles ordonnances, de silhouettes heureuses, de merveilleux paysages, d'images anoblies de la vie, et nous ne craignons pas de nous laisser troubler par ses visions austères et chastes, tendres et mélancoliques, qui nous plongent dans les deux sources consolatrices où vient toujours puiser l'Humanité : le Rêve en qui s'accomplissent nos espérances, et le Souvenir qui prolonge notre vie apaisée dans le passé.

LÉONCE BENEDITE.





JEAN-PAUL LAURENS

Fin (1)

V



Lettre ornée, dessinée par J.-P. Laurens.

Dans l'histoire de Bernard Délicieux deux grandes forces se choquent, qui font de la vie de ce moine obscur un événement capital de notre progrès moral. On voit, debout, en face l'un de l'autre, l'esprit local, l'indépendance gallicane, et l'ultramontanisme le plus féroce qui ait existé. Des deux côtés, il y a même soumission dogmatique au chef de l'église, mais chez Bernard, la soumission de la foi se double, sans qu'il s'en doute, de l'indépendance civile. Ce franciscain qui promène dans tout le midi sa robe brune, ceinte d'une corde, représente au quatorzième siècle quelque chose de l'Église gallicane. L'Inquisition, au contraire, poursuit avec

(1) Voir *L'Artiste* d'Octobre, Novembre et Décembre derniers.

une invincible persévérance l'absolue dépendance de toute âme humaine, non à la papauté, mais à elle-même qui s'est constituée, au-dessus de Rome, gardienne incorruptible de la tradition. Dans cette lutte d'un homme contre une institution, l'homme fut vaincu, mais l'Inquisition, en France, ne survécut pas à sa victoire. Et c'est là l'intérêt du livre et la haute valeur philosophique de la suite des œuvres de J.-P. Laurens.

Mais l'artiste, dans la glorification de l'humble Frère mineur, ne put se défendre d'une certaine admiration pour son formidable ennemi. Toute grandeur porte en soi sa fascination, et l'Inquisition fut chose grande. Sans doute, son histoire n'est pas au-dessous de sa légende; ses atrocités furent innombrables et Torquemada, si l'on juge du bourreau au nombre de ses victimes, fut un des féroces persécuteurs de l'humanité. Mais il faut songer aussi que cette tyrannie ne s'imposa, comme toutes les tyrannies, que parcequ'elle fut acceptée. Tout despotisme repose sur une fiction. Au même moment où un peuple n'adore plus les ordres d'un Néron, Néron n'est plus que le plus dénué et le plus misérable des hommes. L'Inquisition s'étendit sur l'Espagne comme une lèpre qui dessèche la chair, mais cette conquête ne fut pas l'invasion d'une force brutale; elle fut l'asservissement insensible d'un peuple qui se courbait lui-même sous la croix du Christ comme sous un joug. Elle s'imposa à l'Espagne par son inflexible logique, par sa férocité dissimulée, par cette sorte de jalousie des âmes qui lui faisait voir dans toute indépendance de pensée, une infidélité à Dieu et à l'Église. Sa puissance fut si prodigieuse, qu'elle s'attaqua même aux deux plus grands rois de l'Espagne, Charles-Quint et Philippe II dont le procès fut commencé deux fois; son despotisme fut si reconnu, que tout ce qu'il y eut de grand par l'esprit, de généreux et d'élevé en Espagne, pendant trois siècles, se soumit à lui comme à un dogme. Lope de Véga et Calderon furent ses familiers; si elle dépeupla l'Amérique par le fer et le feu, elle avait du moins aidé à la conquérir.

Son fondateur, Torquemada, fut un des hommes les mieux doués qu'on ait vus, pour la domination des intelligences. Ce dominicain fut un génie d'autorité, de jalousie et de rancune. Toutes les têtes plièrent devant lui, même celle du pape. J.-P. Laurens a fortement accusé ce caractère dans son *Pape et Inquisiteur* (1), c'est-à-dire Sixte IV et Torquemada. Le pape et le moine sont seuls, assis l'un sur le trône pontifical, l'autre sur un siège de bois, l'un vêtu de velours et de soie, l'autre d'une robe de laine rugueuse. De ces deux maîtres, le maître véritable est le dominicain. Il lit au pape les statuts de l'inquisition, non en sujet qui sollicite une approbation, mais en souverain qui dicte une loi. Il scande chaque article comme on lit un arrêt de mort, et, en fait, ces statuts sont l'épée et la flamme qui tailleront et purifieront la pourriture des cœurs. Son doigt, posé

(1) Ce tableau a été gravé dans *L'Artiste* (Juin 1883).

sur la table, s'y écrase comme pour incruster dans le bois l'immuable règle de l'institution.

Le contraste est partout dans cette toile d'apparence calme, dans les colorations et dans les physionomies. La dominante est le rouge, mais ce ton riche et profond est comme un ton d'uniforme ; c'est la papauté, c'est Rome. Le moine fait sur cette pourpre une tache blanche et froide qui se rélève par la vigueur du geste. Le pape est gras, de physionomie diplomatique ; ses traits de vieille femme, fins et ridés, accusent toutes les habiletés et toutes les faiblesses de l'homme d'État. Nous sommes en présence du digne prédécesseur d'Alexandre VI, de ce Sixte IV qui acheta sa tiare, vécut pour l'assassinat et la simonie et mourut comme il avait vécu, livré à des valets, lavé dans l'eau d'un bassin à vaisselle, enseveli dans une chasuble en guenille. Torquemada est, au contraire, d'aspect rude ; ses gros traits ont la rigidité de la pierre. Il parle en maître au pape, avec l'autorité de l'homme de foi absolue. Le pape n'est qu'un chef politique, et lui représente les intérêts spirituels de la religion. Sa force est supérieure parce qu'elle n'a rien à démêler avec les compromis nécessaires à l'administration de la religion. L'artiste a fait de ce contraste la force et l'éloquence de son œuvre.

Un autre tableau, tiré également de l'histoire de l'Inquisition, est un nouveau et saisissant témoignage de ce terrible pouvoir de Torquemada. Les juifs d'Espagne, dit Llorente, avertis de la persécution que Torquemada préparait contre eux, imaginèrent de racheter à prix d'or leur liberté et leur vie menacées. Ils firent offrir trente mille ducats à Ferdinand, alors engagé dans la guerre de Grenade. Le roi, conseillé par Isabelle, était sur le point d'accepter le marché, lorsque Torquemada, prévenu de cette négociation, se présenta, tout à coup, devant le roi et la reine, un crucifix à la main. « Judas, leur cria-t-il, a vendu son maître pour trente deniers. Vos altesses pensent à le vendre une seconde fois pour trente mille pièces d'argent. Le voici ; prenez-le et hâtez-vous de le vendre. » Ferdinand et Isabelle atterrés par cette apostrophe qui mêlait le souvenir de la mort du Christ à une mesure toute politique, baissèrent la tête et se soumirent. Quelques mois plus tard paraissait un édit, non de tolérance mais de proscription, qui chassait sur l'heure tous les juifs d'Espagne.

Dans le *Torquemada et les Rois catholiques*, l'artiste a pris pour motif de sa composition, l'adjuration de l'inquisiteur au couple royal. Torquemada vieilli, séché, rassemble ses dernières forces pour présenter ce crucifix qu'il brandit comme une arme. Ferdinand s'incline, comme un coupable, devant le Christ, et Isabelle tend ses mains dans une attitude de prière et d'adoration qui semble plutôt s'adresser au moine qu'à Dieu. Tout cela enveloppé dans une puissante et sereine lumière. Le soleil du midi vibre là comme un souvenir de jeunesse, comme un écho des premières impressions d'enfance. Dans ce tableau, comme dans le *Réformateur du Languedoc* (1887), post-scriptum de l'histoire de Bernard

Délicieux, se retrouvent les ombres et les lumières des palais du Midi. Même rayon de soleil pénétrant en une large ondée à travers les barreaux des fenêtres, même atmosphère de poussière d'or, même jeux de la lumière dans l'ombre. Toutes les crudités des premières œuvres ont disparu. L'artiste a pénétré, avec la plénitude de son talent, dans les parties les plus élevées de l'art, dans la simplicité et la clarté parfaites.

Nous avons terminé la revue des œuvres de chevalet de J.-P. Laurens. Avant d'aborder les deux ouvrages les plus considérables comme valeur et comme étendue qu'il ait encore produits, nous avons à mentionner un certain nombre d'ouvrages qui ont été comme ses loisirs entre deux tableaux d'histoire. L'*Imitation de Jésus-Christ* lui a fourni l'occasion d'une suite de dessins d'un caractère nouveau. Il a cherché le drame du livre plus qu'il n'en a rendu l'ineffable douceur. Comme dans le *Saint Bruno,* la foi, la charité, le remords, l'humilité lui sont un thème à des compositions où la résurrection du moyen âge tient la plus grande place, où la force remplace la tendresse, où la vertu se fait sombre et cruelle.

Dans son *Faust*, au contraire, il se sent plus dans son milieu. Le *Faust* de Gœthe est plutôt le cadre d'un chef-d'œuvre qu'un chef-d'œuvre accompli. Comme œuvre théâtrale, ses défectuosités sont énormes ; comme poésie, il flotte dans un vague qui ne le rend accessible qu'aux esprits germaniques, et cependant le drame, dans son ensemble, est inoubliable. C'est un motif qui fournit à l'imagination des variations infinies et c'est à ce titre qu'il mérite d'entrer dans le fonds commun de la littérature universelle. Le fantastique de Faust avait touché l'artiste par son côté le plus sensible. Laurens a su renouveler par ses formules originales des scènes souvent traitées et qu'il a rajeunies par une interprétation nouvelle, par exemple, la *Prison*, le *Miroir magique.* En même temps, il exposait à divers Salons des portraits parmi lesquels nous citerons celui de Ferdinand Fabre, de Mademoiselle T***, de Madame de R***, de Marthe S*** et d'Auguste Rodin, réponse à l'admirable buste que le sculpteur avait fait du peintre.

Nous arrivons enfin à l'œuvre capitale de la carrière que J.-P. Laurens a parcourue jusqu'à ce jour. Cette œuvre, composée de deux parties, pourrait s'appeler dans son ensemble : Les origines de l'histoire de France. La première partie a pour titre : la *Mort de sainte Geneviève*, et est écrite sur les murailles du Panthéon ; la seconde s'appelle les *Récits Mérovingiens* et se trouve entre les pages du récit épique d'Augustin Thierry.

L'église Sainte-Geneviève se nomme aujourd'hui le Panthéon. Le nom a été changé, mais le monument est toujours demeuré lui-même, avec la tranquille immobilité de la pierre qui use les idées comme la vie des hommes. Jusqu'au jour où il sera rasé au niveau du sol, il restera ce qu'il est : une église chrétienne.

En 1874, M. Ph. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, proposait à M. de

Fourtou, ministre de l'Instruction publique, un projet de décoration de ce monument. Dans la pensée de M. de Chennevières, le Panthéon devait d'abord être rendu à sainte Geneviève, patronne de Paris, symbole vivant de la foi naïve d'un peuple encore enfant, personnification de la victoire française contre les barbares de la Germanie. Puis bientôt, la conception s'élargissant, le Panthéon devenait une glorification de la France représentée par les plus purs fondateurs de sa grandeur (1).

J.-P. Laurens eut pour son lot les trois entre-colonnements à droite de la grande nef. Le thème assigné fut la *Mort de sainte Geneviève*. Au centre de la composition, la sainte, couchée sur son lit de mort, soulève ses bras amaigris pour bénir la foule qui l'entoure. Cette multitude représente non seulement les Parisiens assistant aux derniers moments de leur compatriote, mais aussi, par un agrandissement du thème primitif, tous les peuples de la Gaule venant chercher la suprême bénédiction de leur libératrice. Mieux encore; par une idée hardie, l'artiste a rejoint directement le motif de la frise supérieure au sujet principal. Cette frise est formée par le cortège des barbares qui accourent de toutes les parties du monde où le nom de la sainte a pénétré. Cavaliers, piétons, chars portant des femmes, soldats, paysans, chefs de tribus, enfants, tous arrivent devant la crypte funéraire dont une femme voilée leur montre l'entrée. Mais cette foule n'est point un encombrement. L'artiste y a mis la clarté pour l'œil et pour l'esprit, en la divisant en trois groupes principaux. Dans le premier, à droite, la veuve de Clovis, Clotilde, assise, dans la douleur de son deuil récent : autour d'elle, les dignitaires de la société gallo-romaine dans leurs costumes d'une richesse sauvage. Au centre, aux pieds du lit même de la sainte, une matrone romaine, à genoux, présente ses deux fils à la bénédiction. A ses côtés, et environnant le lit, le peuple, les pauvres gens, les véritables amis de la mourante, ses fidèles de la dernière comme de la première heure. Touchante idée, véritablement chrétienne, qui donne la première place devant la justice divine, aux malheureux, aux obscurs, aux humiliés. Dans le panneau de gauche une autre femme se tient debout, formant le centre d'un groupe de nobles Francs et de Gallo-Romains, moines, guerriers, patrices en costume oriental, tous répondant par leurs pensées, leurs regards, leurs gestes au suprême adieu de Geneviève.

A côté de cette immense composition où se coudoient des centaines de personnages, un panneau a été réservé par le peintre pour l'épilogue de cette scène grandiose : les funérailles de la sainte. Le cadavre est étendu enveloppé dans son suaire que soulève l'ange de la mort. A ses pieds brûle un brasier funéraire dont

(1) Ph. de Chennevières, *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts : Les Décorations du Panthéon (L'Artiste, 1885 passim).*

la fumée blanche se transforme en lumière en montant dans le ciel, comme l'âme en quittant le corps se transforme au delà de la matière en forces impondérables.

Tel est le sens de ce vaste ensemble. L'exécution, qui a demandé à l'artiste



Hamlet, dessin de J.-P. Laurens

plusieurs années de sa vie, est l'expression la plus complète de ses qualités de peintre. Les morceaux de maître y abondent. Physionomies puissantes et rudes, costumes somptueux, accoutrements barbares, armes, joyaux, étoffes rares ou grossières, tout est senti et rendu avec une vigueur de touche, une richesse de coloris qui sont un étonnement pour les yeux. Mais c'est dans la facture des nus que l'artiste a donné la mesure de son extraordinaire puissance de pinceau. Le

torse de l'homme prosterné, et surtout la fillette qui, au premier plan, se montre dans son impudeur naïve et chaste, sont des morceaux dont nous retrouvons difficilement l'équivalent dans l'art contemporain. Cette dernière figure, si inattendue au milieu d'une scène funèbre, avait besoin d'être justifiée par une exécution hors de pair; c'était une audacieuse gageure dont l'artiste est sorti vainqueur : ce morceau est peut-être le plus parfait qui soit sorti de ses mains.

Les *Récits Merovingiens* forment la suite exacte de l'histoire de sainte Geneviève. Clovis, au moment où la sainte expirait, dormait depuis un an dans la crypte de Saint-Germain-des-Prés et son fils Chlother gouvernait le royaume des Franks. Or les *Récits Mérovingiens* s'ouvrent au règne de Chlother, fils de Clovis. La chaîne qui relie les *Récits* à la *Mort de sainte Geneviève* est donc ininterrompue. Ces deux œuvres forment donc un monument d'une complète unité.

Cette suite de quarante-deux dessins qui illustrent les *Récits* d'Augustin Thierry, forme un des drames les plus sanglants que l'histoire nous ait légués. Les deux héros sont Hilpérik, le roi féroce, rusé et goguenard, et Frédégonde, une fine vipère dont les implacables cruautés nous font considérer comme un jeu d'enfant le crime de Lady Macbeth.

Le drame s'ouvre par des funérailles et s'achève devant un tombeau. Entre ces deux termes, se déroule la vie de Hilpérik et Frédégonde, tissée de crimes monstrueux. Hilpérick débute par la *Mort de Galeswinthe,* sa femme légitime, douce et tendre fleur du Midi transplantée dans une forêt sauvage et fatalement condamnée à y périr. Cet assassinat fait reine Frédégonde. Et aussitôt commence une poursuite acharnée contre les parents de Hilpérick. Frédégonde, pour assurer le trône à ses propres enfants, entreprend la destruction méthodique de la famille de son mari. Tous sont frappés et tombent les uns sur les autres, abattus par une main invisible. D'abord le frère d'Hilpérick, Sighebert, dont le roi vient considérer avec curiosité les plaies béantes, puis ses propres fils Chlodowig et Merowig assassinés dans l'ombre, puis sa fille violée par ordre, puis les conseillers austères dont l'honnêteté était un reproche, comme l'évêque Prætextatus, enfin tous ceux qui de près ou de loin touchent à la famille royale par le sang, l'intérêt ou le conseil.

Une charmante apparition traverse ce drame en démence, celle de Radegonde, enfermée dans son monastère de Poitiers et passant quelques heures du jour en conversation avec le poète Fortunatus et la sœur Agnès ; entretiens de tendresse mystique, de délicieuse chasteté, où la communion des âmes semble se faire en dehors du temps et de l'espace.

Cependant, l'évêque Salvius avait déjà montré à Grégoire de Tours le « glaive de la colère divine suspendu sur la maison de Hilpérick. » Le temps des vengeances célestes était venu. Frédégonde est frappée dans ses propres enfants pour

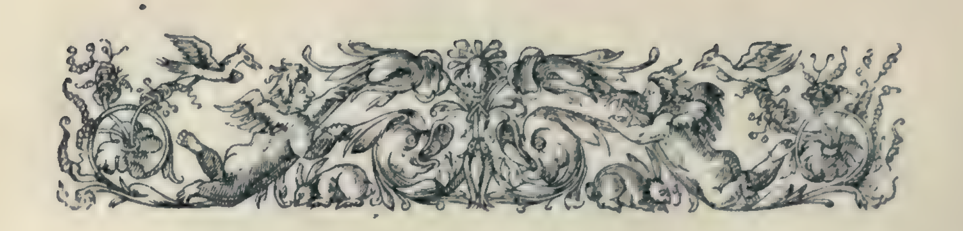
qui elle a commis tant de crimes. Une épidémie mystérieuse plane sur son palais. Elle voit avec terreur s'éteindre un à un tous ses enfants et répond aux coups dont elle se sent atteinte par de nouveaux meurtres qui sont autant de défis aux vengeances de Dieu.

Cette lugubre tragédie se termine enfin par la mort de tous ceux qui y ont joué un rôle. Avec la logique inflexible des choses, ceux qui ont assassiné meurent assassinés, car le meurtre tue le meurtrier aussi sûrement que la victime. La paix descend enfin sur cette scène de carnage, la paix éternelle de la mort. Ce fleuve de sang a roulé à travers un siècle, avec un bruit de tempête, charriant dans ses flots des cadavres de rois, de reines, d'évêques, d'enfants, des couronnes brisées, des chasubles trouées de coups de poignard, des calices empoisonnés. Il se tarit enfin et le cours des événements reprend son équilibre et sa marche.

Le dernier dessin des *Récits Mérovingiens*, un des plus saisissants peut-être, nous fait sentir la philosophie de toutes ces catastrophes. Nous sommes dans la crypte de Saint-Germain-des-Prés, où sont enterrés les Mérovingiens. Sous cette voûte de pierres grossièrement taillées, est un sarcophage sur lequel veille une lampe funéraire. Aucun être vivant ne passe dans ce caveau pavé de dalles tumulaires ; un silence épais tombe de la voûte sur laquelle ces féroces Mérovingiens attendent l'éternel oubli. Ce sarcophage solitaire, ces pierres tombales sont tout ce qui reste de cette famille de rois, de ceux du moins dont on a pu retrouver les corps : les autres ont été enterrés là où les ont surpris les hasards de l'assassinat.

Les nécropoles royales ont une tristesse grandiose et désolée qui est la condamnation des grandeurs humaines fondées sur la violence. Mais l'esprit ne peut se défendre d'une secrète amertume en songeant à la solidité de ces sépultures de rois qui traversent les siècles sans tomber en poussière, quand les tombes de leurs victimes ont été en un instant nivelées par la poussière et la pluie, et effacées par l'oubli. Ces inconnus avaient en eux peut-être plus de génie et de grandeur que leurs tyrans, mais le passé a ses iniquités que la postérité ne répare pas. La justice de l'histoire n'est qu'un mot, car la puissance et le succès sont des dieux que nous adorons autant dans le passé que dans le présent. La seule constatation qui reste à ceux que trouble le spectacle de nos lâchetés, est cette invincible espérance qu'aucune philosophie n'arrachera jamais du cœur humain, cette suprême force des vaincus et des déshérités, qu'il est en dehors et au-dessus de l'homme une éternelle justice qui remet toute chose en sa vraie place et donne à chacun selon son œuvre.

GASTON SCHÉFER.



LES PEINTRES DE LA MER

CONTEMPORAINS (1)

LEPIC



'EST un artiste chez lequel la passion de la mer est venue tardivement, mais dès qu'elle l'a saisi, elle l'a absorbé, subjugué tout entier Pour mieux lui arracher ses secrets, s'imprégner de sa poésie et de sa grandeur, il n'hésite pas à s'aventurer sur une barque de pêcheur ou à partir pour quelque lointain voyage. C'est ainsi que Lepic étudie la mer, les navires et les marins, faisant des études entre le ciel et l'eau, vivant avec les matelots, de leur existence, dans leur milieu. L'artiste a la plus haute idée de son métier, ce qu'il cherche surtout, c'est l'exactitude dans le détail. Un peintre de marine doit s'assujetir selon lui à une longue étude, pour apprendre le mouvement des vagues qui est si difficile à saisir et à rendre. Il

(1) Voir *L'Artiste* d'Octobre dernier (1887, II, 278).


L'ARTISTE
Lepic

représentera exactement un bateau afin qu'en le voyant, les marins n'en rient pas. Il portera son attention sur les agrès qui sont quelquefois dessinés par certains artistes d'une façon si fantaisiste : tel navire qui obtient du succès à une exposition, ne ferait pas cent mètres dans le port, sans couler bas. Une grande difficulté du métier, c'est encore de savoir mettre un bateau dans l'eau : combien de tableaux où le navire coupé par la ligne de mer semble un joujou d'enfant, posé sur une glace qui le reflète, car l'eau ne le mouille pas : il n'est pas dedans, il est posé dessus.

Certes, le métier de peintre de marine est rude ; il faut vivre été et hiver à la mer, l'hiver surtout, travailler au vent et à la pluie, comme le faisaient les Joseph Vernet, les Bakuysen, les Van de Welde. Lepic s'est astreint à passer par cette pénible école ; de là tant de sincérité dans son œuvre.

Lepic doit à ses tableaux de marine ses meilleurs succès. Signalons parmi ses principales toiles : les *Bords de l'Escaut*, le *Bateau brisé*, la *Tempête,* la *Pêche au hareng*, le *Retour*, *Plage de Berck*, *Mer calme, Effet de brouillard*, etc., etc. La plupart sont dans les musées de province et dans des collections particulières.

Lepic a été nommé peintre du département de la marine. Ajoutons qu'il n'est pas seulement un peintre de marine de grand talent ; il compte aussi parmi les premiers animaliers de ce temps. Enfin, c'est encore un aquaforiste de race, très personnel et d'un tempérament artistique bien caractérisé.

ARMAND PARIS

Lorsque l'artiste est un marin, ses œuvres acquièrent une singulière valeur par leur exactitude, par leur vérité. Tel est le cas d'Armand Paris, lieutenant de vaisseau, fils de l'amiral Paris qui est, on le sait, conservateur du musée de marine au Louvre. Armand Paris était un officier auquel le plus brillant avenir était réservé. Embarqué à bord du *Jean-Bart*, vaisseau d'application qui était mouillé au Pirée, il fit un jour mettre un canot à la mer et s'aventura seul sur la surface des eaux. Il n'est plus revenu. Quelques jours après, on retrouvait son corps sur un petit îlot pierreux de la baie de Salamine. Une de ces rafales, comme il s'en produit souvent dans ces parages, avait fait chavirer l'embarcation qui coula à pic. Armand Paris a laissé de nombreux dessins de navires qui sont tout à fait remarquables. Le jeune officier maniait le crayon avec une habileté

merveilleuse; il était passé maître dans l'art de donner au navire son véritable caractère, d'en exprimer exactement le mouvement et la manœuvre. La reproduction donnée ici de trois de ses dessins permettra de juger l'artiste.

Voici un vaisseau courant au plus près, avec une fraîche brise, de 11 à 14 kilomètres (fig. 1).

Il y a des rapports entre la voilure, les agrès, la carène qui ne peuvent être



Dessin d'Armand Paris (Fig. 1)

observés que par un marin. Lui seul pourra dire que telle ou telle manœuvre produira tel ou tel effet, et s'il possède le sentiment de l'art comme Armand Paris, il le dessinera. Et nous aurons une œuvre qui au mérite de la vérité joindra le charme d'une composition toute nouvelle. Personne ne contestera au navire que nous avons sous les yeux, son caractère artistique. La mer est houleuse, une brise fraîche s'est élevée et donne au bâtiment toute sa vitesse, sans qu'il soit besoin de diminuer sa voilure. Il plie un peu sous l'effort du vent qui l'incline à gauche. Ce mouvement a une grâce pleine de majesté qui retient le spectateur. Le vaisseau court audacieusement sur la mer, faisant jaillir autour de lui des flots d'écume. Nous avons sous les yeux un tableau exact et intéressant.

Si nous comparons ce navire au suivant (fig. 2.) courant vent largue, amenant ses huniers et serrant ses perroquets, il ne nous sera pas difficile d'en saisir la

différence. La brise est plus forte, elle a une vitesse de 22 kilomètres à l'heure. On a réduit la voilure, les hommes serrent les perroquets et descendent les huniers afin de présenter moins de surface au vent. Voyez combien les voiles sont gonflées et comme le navire est poussé en avant sur une mer agitée. Il y a dans ce croquis une vie et un mouvement extraordinaires que l'on peut admirer sans être marin.



Dessin d'ARMAND PARIS (Fig. 2)

Chacun de ces dessins nous initie aux différentes allures du vaisseau ; Armand Paris les a relevées avec une exactitude scrupuleuse, depuis le navire au calme, appareillant, courant avec toutes ses voiles ou les pliant à l'arrivée d'un grain, jusqu'au bâtiment mettant à la cape (fig. 3). Cela arrive lorsque le vent est trop fort pour qu'on puisse garder les voiles habituelles. Avant d'en venir à cette limite extrême où le navire couché ne gouverne plus, on le met en cape c'est-à-dire sous les voiles qui fatiguent le moins la mâture et contribuent cependant à maintenir le vaisseau aussi près que possible de la direction, afin que pris de l'avant par les vagues, il n'ait pas les roulis exagérés qu'elles produiraient en arrivant par le travers. Dans ce dessin, le navire n'a presque plus de voiles, il est ballotté par les flots, les vagues déferlent le long du bord et balayent

le pont. Il oppose sa force d'inertie aux éléments déchainés contre lui, il s'avance en brisant les lames qui entravent sa marche ; elles couvrent ses flancs d'écume. Nul danger à redouter du reste, et plus d'une fois le navire est à la cape qu'on ne s'en doute pas dans le *carré* des officiers et dans l'entrepont où l'on se livre aux occupations et distractions ordinaires.

On voit par ces dessins combien un navire dans ses évolutions présente d'as-



Dessin d'Armand Paris (Fig. 3)

pects différents, et quels documents précieux les œuvres d'Armand Paris peuvent être pour la peinture de marine qui a souvent besoin de se retremper aux sources de la vérité. Ces dessins vont être prochainement recueillis en un ouvrage et publiés avec des légendes écrites par l'amiral Paris, qui compléteront le sujet et en formeront le commentaire explicatif pour la partie technique.

(A suivre) L. DE VEYRAN.

P. S. — Une erreur s'est glissée dans la livraison d'octobre dernier, au sujet de la légende qui accompagnait le dessin de M. Lansyer. Ce dessin représente les *Roches d'Ouessant* et non l'*Ile de Noirmoutier.*



FRANÇOIS BONVIN



Je n'ose, à propos du brave peintre que nous venons de perdre, me lancer dans des considérations esthétiques qui détonneraient en quelque sorte avec la note simple, si honnêtement sincère, qu'il a constamment donnée comme dominante caractéristique à son art tout fait de bonne foi. Cet art était si éloigné de toute « pose » qu'il semble que c'est le méconnaître que d'essayer de l'analyser très longuement, et je pense que ce serait en quelque sorte offenser la mémoire de Bonvin que de parler de lui en rajeunissant, pour la circonstance, toutes ces théories plus ou moins ingénieuses qui, au moment où il commença à produire ses excellents petits tableaux, venaient frapper de stupeur les bons bourgeois croyant encore que le but de l'art est de chercher à « plaire » en atténuant le caractère.

J'ignore si Bonvin aimait à discuter, à se perdre dans la théorie, à s'enfoncer dans l'esthétique; mais ce que je puis bien assurer, c'est que, le pinceau à la main, il oubliait et la discussion et la théorie et l'esthétique. A tous ces oublis il gagnait ce bénéfice d'être purement lui; devant la nature il arrivait toujours avec toute sa naïveté, sans vision préconçue; ce fut là sa force, ce sera son honneur devant la postérité : ce fut un simple, et ils sont rares !

Si grande qu'ait été l'intensité de sa personnalité, le maître auquel je consacre ces quelques pages fait songer à Lenain ; tous deux (1) furent les peintres des petits, des humbles, tous deux aimèrent les sujets sans prétentions, les colorations sans fracas ; tous deux furent des artistes sages, raisonnables, mais pas raisonneurs du tout; ils estimaient, cela se voit dans leurs tableaux, qu'en

(1) Je sais bien qu'ils furent plusieurs Lenain, mais leurs productions sont très différentes, et je présume qu'en dernière analyse, on reconnaîtra qu'il n'y eût qu'un seul Lenain qui peignit des scènes populaires.

peinture mieux valent un ton juste ou un coup de pinceau habilement appliqué que tous les beaux discours des « ratés », des impuissants ou des excentriques.

On a aussi comparé Bonvin à Chardin. Ils sont très dissemblables, et cependant ils se ressemblent fort. Chardin, plus fin peut-être, est certainement bien moins puissant, bien moins simple et aussi bien moins sincère. Chardin cherche la finesse du ton ; Bonvin, lui, ne veut qu'être vrai ; or, en peinture recherche est bien près d'être synonyme d'affectation. D'autre part, la finesse a bien quelque parenté avec la préciosité. Bien entendu, je ne songe guère à faire le procès de Chardin pour lequel j'ai à la fois un respect profond et un goût très vif. Chardin est plus habile — je ne dis pas plus adroit, car l'adresse est une qualité banale, même bourgeoise — sa touche est plus grasse, plus savoureuse ; parfois cependant Bonvin s'est élevé dans l'exécution à une maestria qu'il est bien rare d'atteindre aux peintres de petits tableaux, il a même quelquefois peint d'une touche assez sèche, tel est le cas du *Bénédicité*, du musée du Luxembourg, qui manque aussi de pâte. Chardin est le peintre honnête par excellence, il nous réhabilite nos pères qui ont pris tant de soin de se calomnier eux-mêmes par le pinceau de leurs peintres charmants, par la plume de leurs aimables écrivains ; grâce à ses tableaux si candidement vrais, d'un sentiment si pur, nous pouvons nous introduire dans l'intérieur du petit bourgeois du XVIIIe siècle, nous sommes pénétrés du doux parfum de vertus modestes qui s'en exhale, nous y retrouvons nos grand'mères jeunes, saines, fortes, gracieuses sous la simplicité de leurs ajustements ; austères et graves sans pruderie exagérée, sans « pose » (pour me servir de l'expression moderne, si expressive) ; nous retrouvons en elles la femme française, telle qu'elle est encore, telle qu'elle a toujours été.

Si un peintre pouvait être un moraliste, Chardin serait ce peintre, ses délicates petites compositions devraient faire aimer la famille ; mais, comme pour les bien comprendre, pour en saisir le sens intime, il faut une culture artistique que bien peu possèdent, il s'ensuit que leur enseignement ne s'adresse qu'à un cercle bien restreint.

Quoi qu'il en soit, Chardin artiste admirable dans sa sphère, au point de vue des qualités dites matérielles que je suis bien tenté de considérer comme ce qu'il y a de meilleur et de plus intéressant dans un peintre, Chardin possède aussi tout un ensemble de qualités d'un autre ordre, qui lui concilie l'estime des critiques qui veulent voir jaillir une « idée » du mélange de quelques couleurs. C'est cette idée ou pour parler plus exactement, c'est cette impression qui établit surtout entre Chardin et Bonvin un lien d'étroite parenté; des Lenain, j'entends des vrais et beaux Lenain, il s'échappe l'expression d'un sentiment amer; leurs loqueteux, leurs paysans misérables sont résignés, mais leurs traits émaciés, leurs yeux douloureux, tout en eux, jusqu'à leurs pauvres pieds blessés, crie leur

triste et abjecte condition. Au contraire, on ne souffre pas dans le milieu où nous introduisent Chardin et Bonvin, on est heureux du seul bonheur, très relatif d'ailleurs, que l'homme puisse ressentir, dans cette vallée de larmes où il traîne sa misérable existence, on est heureux parce que l'on a l'esprit calme, bien pondéré, parce que l'on se contente de peu, parce que peut-être aussi on a pris la sage précaution de jeter à la porte la folle du logis : ces peintres qui laissent à d'autres le fameux « coup d'aile » qui emporte vers les sphères de l'idéal, ne cherchent pas à sortir du domaine artistique tracé par leur tempérament ; mais ils me paraissent dignes d'une estime toute particulière, non évidemment qu'ils égalent ces splendides génies, ces « phares », suivant le mot de Baudelaire, illuminant de leurs flamboiements les plus hauts sommets de l'art ; mais combien les modestes que j'ai en vue en ce moment sont supérieurs aux imitateurs, aux plagiaires et aux *suiveurs*, et cependant dans le vil troupeau de ces derniers il s'en trouve — et ils sont nombreux — que la critique classe bien au-dessus du brave Bonvin, de l'excellent Chardin, et cela parce qu'en surmenant leur tempérament ils ont menti avec adresse.

Mais au début de ces lignes, j'avais dit que je ne ferais pas d'esthétique; je crois bien que j'ai quelque peu violé mes engagements ; il n'est que temps de m'arrêter sur cette pente fatale.

Je voudrais donner maintenant quelques détails biographiques sur Bonvin, mais ces détails me manquent et sont d'ailleurs difficiles à trouver, car s'il n'est pas toujours constamment vrai que les peuples heureux n'aient point d'histoire, il est beaucoup plus rigoureusement exact de dire que les hommes modestes n'ont pas de biographie ; en notre siècle de réclame, on a plus souvent la biographie que l'on se fait que celle que l'on mérite, et Bonvin n'eut jamais la moindre préoccupation à cet égard. Cependant il ne lui eut pas été difficile, au moins à une certaine époque, de faire faire quelque bruit autour de son nom : il lui eut été aisé de devenir le pontife d'une petite église ; un littérateur, un critique et des plus fins, n'eut pas demandé mieux que de le « découvrir ». Champfleury qui, vers 1848, lui dédiait sa charmante étude, *les Noireau,* lui eut très volontiers donné le coup d'épaule qui fait sortir un artiste du rang et le place sur la voie qui mène aux lucratifs succès. Bonvin ne le voulut pas ; il avait le caractère de sa peinture, c'était un simple incorrigible, un modeste incurable.

Bonvin est mort à l'âge de soixante-onze ans ; c'était un beau vieillard de taille moyenne, mais de solide encolure, son teint fleuri, sa large barbe blanche, ses yeux vifs, resteront longtemps dans le souvenir de ceux qui l'ont connu.

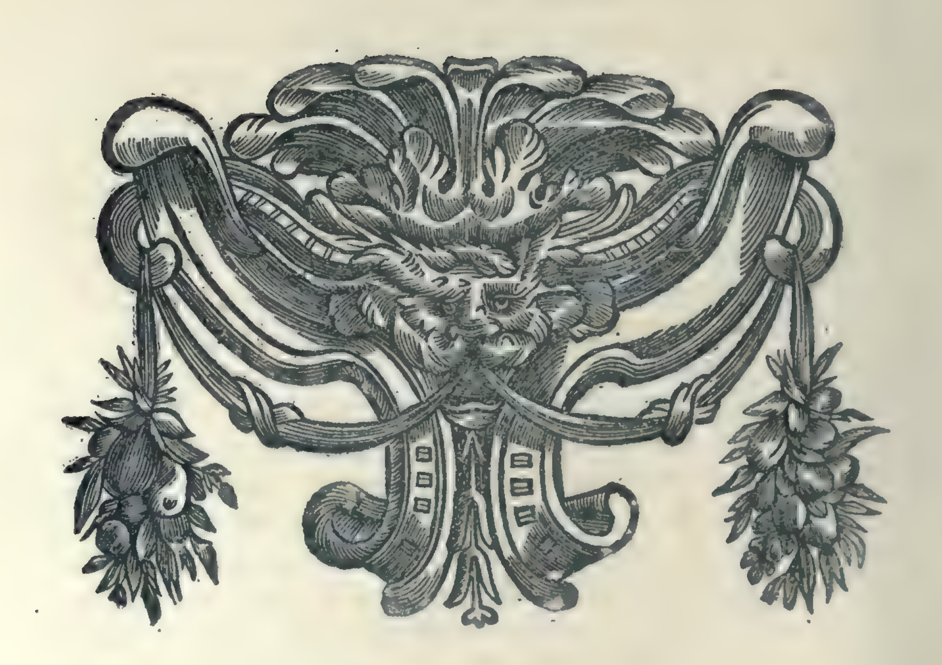
Le pauvre maître lutta constamment contre la mauvaise fortune. Beaucoup de nos artistes savent mieux vendre leurs tableaux qu'ils ne savent les faire ; il en était tout autrement du brave peintre dont nous venons de parler, et ce fut son malheur. Obligé de demander des ressources à d'autres travaux que ceux

vers lesquels son tempérament si artiste le conduisait, il fut successivement typographe, employé dans une mairie, puis dans les bureaux d'un abattoir.

Parmi ses tableaux, il faut signaler plusieurs *Réfectoire*, la *Collation des écoliers*, l'*Ave Maria*, le *Bateau abandonné*, la *Cuisinière*, la *Femme à la fontaine*, l'*École régimentaire*, le *Départ des apprentis*, etc., etc. Sa production ne fut d'ailleurs jamais considérable.

On cite de lui deux eaux-fortes, le *Chat endormi* et le portrait du graveur Péquegnot, son vieil ami.

CAMILLE LEYMARIE.





POUR LE CINQUANTENAIRE

DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES

Le soldat, regagnant sa montagne ou sa plaine,
Après le dur travail qui le tint asservi,
Portant l'étoile d'or ou le galon de laine,
Répond, quand on lui dit : Qu'as-tu fait ? — J'ai servi !

Il connut tour à tour l'angoisse et l'espérance,
Le deuil des jours amers, l'orgueil des jours vainqueurs,
Qu'en reste-t-il ? Un mot : il a servi la France !
Mais ce mot simple et fier gonfle à jamais les cœurs.

Nous aussi, combattants d'une autre grande armée,
Rêveurs dont le désir n'est jamais assouvi,
Amants de l'idéal dont la fièvre est calmée,
Chacun de nous du moins peut dire : J'ai servi !

Chacun eut sa douleur, chacun eut sa victoire,
Le plus humble a cueilli ses lauriers à son tour ;
Cinquante ans ont déjà passé sur notre histoire,
Et l'art ne voudrait pas en effacer un jour !

Les maîtres éclatants, les conquérants sublimes,
Les sonneurs de clairon, qui marchent le front nu
Sous le grand ciel tonnant, bondissaient sur les cîmes
Et jetaient leur fanfare à quelque astre inconnu !

Les autres, plus heureux dans de moindres domaines,
Au penchant des coteaux boisés venaient s'asseoir,
Mêlaient leur doux génie aux tristesses humaines
Et disaient leurs amours à l'étoile du soir !

Les uns, par le roman, le poème ou le drame,
Ont creusé l'avenir, problème obscur encor,
D'autres ont enchâssé les larmes d'une femme
Dans un sonnet, moëlleux écrin de soie et d'or ;

Tous ont servi ! Pas un, de son rang, de sa tâche,
Avant le soir venu, ne songeait à partir ;
Plus d'un fut malheureux, pas un seul ne fut lâche ;
Plus haut est le vainqueur, plus saint est le martyr !

Tous ont servi ! La France, après leur rude ouvrage,
Bénit ces travailleurs unis à ses genoux ;
Pareil sera l'honneur, pareil fut le courage ;
L'exemple est bon ; nos fils le suivront après nous ;

Ils serviront ! Le sort leur fût-il plus sévère,
Ils ne failliront pas au labeur commencé ;
L'âpre vin du malheur ne souille pas le verre,
Et le cœur est plus fort à qui Dieu l'a versé !

Ils serviront la France, et l'art, l'autre patrie !
Comme nous l'avons fait, ils iront au devoir,
L'esprit toujours vaillant, l'âme parfois meurtrie,
Portant en eux l'azur, même sous le ciel noir !

Mais non, non ! L'avenir aura plus de clémence,
D'autres astres naîtront des profondeurs des cieux,
Et nos fils, ouvriers du siècle qui commence,
N'auront connu les pleurs qu'en regardant nos yeux !

Venez donc, levez-vous, les jeunes capitaines,
Sous le frémissement des étendards nouveaux ;
Que le soleil levant, sur les cîmes lointaines,
Dore de ses éclairs le crin de vos chevaux !

Et nous qui saluons cette splendide aurore,
Tandis que vers la gloire ils courront à l'envi,
Nous, les lutteurs d'hier et de demain encore,
Nous dirons le grand mot du soldat : J'ai servi !

HENRI DE BORNIER.

HARFLEUR

Dans la vieille cité qui fit tant parler d'elle
Rien n'est resté debout d'un passé glorieux
Que l'église gothique au portail de dentelle,
Dont le hardi clocher semble atteindre les cieux.

Sur ce sol, que déchire aujourd'hui la charrue,
Quelque imposant manoir autrefois s'est dressé.
Depuis sur ses débris l'herbe a poussé si drue,
Que tout vestige en est pour toujours effacé.

Là, des fils de Rollon le vaillant cri de guerre,
Par l'écho répété de vallon en vallon,
A longtemps retenti, quand les nefs d'Angleterre
Soudain se détachaient du brumeux horizon.

Là, se sont mesurés corps à corps, avec rage,
En maints et maints combats, Normands contre Saxons ;
Là, de nos fiers aïeux l'intrépide courage
A la mort a fourni d'abondantes moissons.

Puis de longs jours de paix ont couvert de leur ombre
Jusques au souvenir des hauts faits accomplis,
Et dans l'oubli profond, où quelque jour tout sombre,
Les grands preux à jamais sont bien ensevelis.

* * *

Pourtant la vieille église, au milieu des masures,
Reste intacte toujours, joyau mal enchâssé. —
Ses ogives de pierre, aux fines dentelures,
Racontent au présent les splendeurs du passé.

Sous sa voûte sacrée un instant on oublie
Le temps où nous vivons, alors que s'offre aux yeux
Des siècles disparus l'image un peu pâlie,
Sur les grands vitraux peints avec un soin pieux.

Le soleil, éclairant ces figures naïves,
Projette leurs couleurs sur le blanc des piliers,
Et l'on croit voir, au pied des colonnes massives,
S'agenouiller prélats, dames et chevaliers.

A la gauche du chœur, la belle chatelaine
Sur le missel incline un front pur et charmant,
Priant avec ferveur pour le fier capitaine
Qui, loin d'elle, combat sans doute en ce moment.

Sur son épaule, un page aux blonds cheveux se penche,
La couvrant d'un regard avide et curieux;
Et l'écuyer grondeur, à la moustache blanche,
Suit chaque mouvement du jeune audacieux.

Mais dès que sur la dalle, un pas se fait entendre,
La vision s'enfuit. Et d'un air attristé
Dames et chevaliers promptement vont reprendre,
Dans les étroits châssis, leur immobilité.

ÉDOUARD MARSAND.

PROVINCIALE

Calmes logis de la province,
Aux contrevents entrebaillés !
Lentement, sur ses gonds rouillés
La porte frémit, gronde et grince :

Discrète, sous sa mante mince,
Une dévote, aux yeux brouillés,
Sort : entre ses gants remmaillés
Est un paroissien qu'elle pince;

Sur les petits pavés pointus
Que piquent des pigeons pattus
Elle glisse, roide et fluette,

Tandis qu'entre les blancs rideaux
Son matou matois, qui la guette,
Ronronne en faisant le gros dos.

PIERRE GAUTHIEZ.

Noyon, Juin 1887.





CHRONIQUE



Le mois dernier, a eu lieu la distribution des récompenses aux élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'hémicycle de l'Ecole, sous la présidence de M. Faye, sénateur, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. A côté du ministre avaient pris place sur l'estrade : MM. Castagnary, directeur des Beaux-Arts ; Paul Dubois, directeur de l'Ecole ; Charles Garnier, Bailly, Guillaume, André, Falguière ; Kaempfen, directeur des Musées nationaux Jules Comte, etc. A l'ouverture de la séance, M. Faye a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

» C'est un grand honneur pour moi d'être appelé, dès les premiers jours de mon entrée en fonctions, à présider cette fête et de prendre la parole en ce lieu consacré à l'art, c'est-à-dire à ce qui est, à la fois, sous des formes diverses, ce qu'il y a de plus beau et de plus charmant au monde ; ce qui réunit dans un même sentiment d'admiration et d'enthousiasme toutes les âmes élevées, tous les nobles esprits, quels que soient d'ailleurs la source variée où il puise ses inspirations et le vaste champ où il cherche ses modèles.

» Oui, c'est pour le ministre des beaux-arts une joie véritable que d'avoir à remercier l'artiste, éminent entre tous, qui dirige cette grande école, les maitres

d'élite associés à sa tâche, de leur dévouement à une maison qui est l'honneur et l'orgueil de la France, de louer, jeunes gens, vos travaux, d'applaudir à vos succès, de vous remettre les récompenses qu'ils vous ont méritées et aussi de vous encourager à de nouveaux efforts. Peut-être trouverez-vous étrange qu'à l'heure même où un éclatant témoignage est rendu à ce que vous avez déjà fait, je vous convie à faire plus et mieux encore. Il doit en être ainsi, car l'art est un maître exigeant. Il demande beaucoup à ceux qui se consacrent à lui ; pour arriver jusqu'à lui, haut, bien haut ! sur les sommets qu'il habite, il faut un labeur obstiné, une persévérance que rien ne lasse ni ne rebute, il faut marcher, marcher sans relâche, être soutenu, fortifié, animé par une ardeur qui ne connaît ni le découragement, ni la défaillance.

« Cette ardeur généreuse et vaillante, ne suis-je pas certain de la rencontrer dans cette maison ? N'en ai-je pas recueilli le précieux témoignage dans le récent rapport de votre directeur au conseil supérieur de cette école. Travaillez, messieurs, pour parvenir au but qui est votre idéal, pour voir un jour se réaliser vos espérances et les nôtres.

« Il y a quelques années, un enseignement nouveau était institué à l'École des Beaux-Arts. L'utilité en avait paru tout d'abord évidente à ceux qui ont la mission de veiller à ce que tous les moyens vous soient donnés de devenir des artistes complets. Le plan en fut mûrement étudié, longuement discuté ; on l'organisa avec un soin minutieux. C'est de l'enseignement simultané du dessin, du modelage, de l'architecture que je parle, vous l'avez deviné.

« Était-ce à dire qu'il était entré dans la pensée du conseil supérieur de faire de chacun des élèves à la fois un peintre, un sculpteur et un architecte ? Non certes, et c'eût été folie. Des hommes à qui la nature avait prodigué ses dons, ont pu élever des édifices magnifiques, peindre des toiles sublimes, sculpter des marbres divins ; plusieurs de nos contemporains — vous n'avez pas à aller bien loin pour en avoir la preuve — sont des maîtres dans l'art de la peinture et dans celui de la statuaire ; mais il y faut un génie divers qui sera toujours le lot de quelques rares privilégiés. Ce que nos maîtres ont voulu, ce qu'ils ont cherché par cet enseignement complet, c'est que chacun de vous, grâce à une certaine connaissance des arts voisins, qui se touchent sans se confondre, excellât mieux dans celui auquel il s'est particulièrement voué.

« Comment croire, disait à cette même place un de mes prédécesseurs dont je « suis aujourd'hui le collègue et auquel me lie une étroite et vieille amitié, com« ment croire qu'à étendre son domaine l'intelligence ne gagne rien en force et « en ressources ? qu'à embrasser de plus vastes horizons l'esprit ne tend pas « naturellement à s'élever ? Qui oserait dire qu'une culture intellectuelle déve« loppée n'est pas le fonds indispensable à quiconque cherche à donner à l'ex« pression de la pensée humaine ce que l'inspiration ou le travail peut enfanter

« de grâce, d'éclat ou de grandeur ? L'enseignement simultané ne fera pas seule- « ment des artistes d'un savoir plus étendu, d'une plus féconde variété d'inven- « tion. Il donnera à ceux qui le reçoivent une idée plus haute, une conception « plus large de l'art. »

« Ce sont là des considérations, messieurs, qui ne peuvent manquer de vous frapper; vous en saisissez la justesse, vous en comprenez la valeur et, sans doute, dans le rapport qu'il publiera plus tard sur l'année qui vient de s'ouvrir, votre directeur n'aura plus à regretter, comme il le faisait il y a quelques semaines, que seuls parmi vous, les architectes — les nommer est un éloge auquel ils ont droit — aient suivi avec empressement ce triple enseignement dont les avantages sont si évidents et si précieux.

« La plus grande partie de vos journées, messieurs, s'écoule dans ce véritable sanctuaire de l'art, au milieu des chefs-d'œuvre de tous les temps; c'est la Grèce et c'est l'Italie en France. Tout respire ici le calme et la paix, et lorsqu'on s'y passionne, c'est sur ces questions qui ont toujours été le sujet des méditations des plus nobles esprits.

« Laissez-moi vous redire ce que plus d'une fois déjà on vous a dit avant moi : aimez cette maison de tout votre cœur, de toute votre passion pour le beau, et ne vous hâtez pas surtout de la quitter pour vous jeter dans la mêlée, avant d'être bien armés pour le combat ; vous courriez le risque de rencontrer sur le chemin de la vie, au lieu des triomphes que vous rêviez, de stériles regrets, d'amères déceptions. Défiez-vous surtout de ce grand tentateur qui s'appelle le Salon. Rappelez-vous que le succès arrive sûrement à son heure à ceux qui l'ont préparé par de solides études, et par un patient et pénible labeur.

« Gardez-vous, par une trop vive impatience, de vous affranchir des conseils de vos maîtres, demeurez longtemps dans cette école, où tant de soins, de talents et d'expérience se prodiguent pour vous, dans cette école qui va s'agrandir et s'embellir encore.

« Elle n'est pas seulement l'honneur de la France, elle est l'admiration de l'étranger qui, de toutes parts, lui confie ses enfants, proclame hautement ses mérites et sait aussi, comme l'a fait naguère l'Amérique, lui témoigner sa gratitude de la manière la plus magnifique et la plus délicate.

« Songez, messieurs, lorsqu'on la tient partout en telle estime, songez aux devoirs que son universelle renommée vous impose. Soyez fiers d'elle et qu'elle puisse être fière de vous.

« Inspirez-vous des exemples et des conseils de maîtres illustres qu'elle a formés et qui ont accru le trésor de gloire de la patrie; ayez la belle ambition de les égaler et d'être de ceux que la France mettra un jour au nombre de ses artistes les meilleurs et les plus vaillants. »

Il a été procédé ensuite à la distribution des récompenses. Voici les noms des principaux lauréats :

Section de peinture et de sculpture. — MM. Westten, Deruelle, Souberni, Baralli, de Vambesse, Krewel, Dangui, Convers, Miseret, Claussade, Bloch.

Concours semestriels : Figure peinte. — MM. Lenoir et Jouve.

Grandes figures modelées. — MM. Macé et Convers.

Grandes médailles d'émulation. — Dans la section de peinture, M. Lenoir, élève de MM. Bouguereau et Tony Robert-Fleury, et dans la section de sculpture, M. Claussade, élève de M. Falguière.

Le vote de la Société des artistes pour le renouvellement du Comité des quatre-vingt-dix, a donné les résultats suivants :

Dans la section de peinture, il y a eu 1,300 votants. Ont obtenu : MM. Bouguereau, 920 voix : Bonnat, 918 ; Harpignies, 911 ; Henner, 906 ; J.-P. Laurens, 893 ; de Vuillefroy, 889 ; Detaille, 889 ; J. Lefebvre, 888 ; Puvis de Chavannes, 885 ; Cabanel, 882 ; J. Breton, 865 ; Vollon, 857 ; Barrias, 844 ; Boulanger, 841 ; Luminais, 839 ; Albert Maignan, 836 ; Busson, 835 ; Carolus Duran, 831 ; Guillemet, 822 ; Rapin, 822 ; Humbert, 818 ; Benjamin Constant, 814 ; Bernier, 814 ; Yon, 811 ; Tony Robert-Fleury, 805 ; Français, 795 ; H. Pille, 775 ; Cormon, 770 ; Hanoteau, 719 ; Meissonier, 717 ; Gérôme, 716 ; Pelouse, 711 ; Feyen-Perrin, 694 ; Protais, 674 ; Hector Le Roux, 658 ; Saintpierre, 652 ; Cazin, 642 ; Lansyer, 638 ; Vayson, 638 ; Roll, 636 ; Duez, 616 ; Renouf, 611 ; Gervex, 601 ; Aimé Morot, 571 ; Dupré, 558 ; Sautai, 654 ; Emile Lévy, 548 ; Van Marcke, 540 ; Dagnan-Bouveret, 517 ; Camille Paris, 411.

Dans la section de sculpture, 263 votants ont pris part au scrutin, dans lequel ont obtenu : MM. Et. Leroux, 217 voix ; Mathurin Moreau, 213 ; Boisseau, 197 ; Doublemard, 195 ; Blanchard, 190 ; Gautherin, 174 ; Guilbert, 174 ; Alphée Dubois, 169 ; Guillaume, 151 ; Thomas, 145 ; Barrias, 144 ; Cavelier, 142 ; Chapu, 131 ; Bartholdi, 124 ; Paul Dubois, 123 ; Mercié, 119 ; Aubé, 112 ; Captier, 109 ; Gauthier, 106 ; Cain, 103.

Pour la section d'architecture, 97 votants. Ont obtenu : MM. Bailly, 91 voix ; Daumet, 81 ; Garnier, 80 ; Vaudremer, 79 ; Bœswilwald, 65 ; Questel, 61 ; Lish, 54 ; de Baudot, 51 ; Corroyer, 40 ; Lheureux, 38.

A la section de gravure et lithographie, 252 votants. Ont obtenu : MM. Waltner, 207 voix ; Didier, 205 ; Larguillermie, 138 ; Robert, 137 ;

Sirouy, 135; J. Jacquet, 133; Blanchard, 131; Gilbert, 130; Huyot, 127; Lalauze, 121.

Au demeurant, malgré l'effervescence très vive qui s'est produite pendant une période de quelques jours avant le scrutin, malgré l'agitation provoquée par des manifestes révolutionnaires qui affichaient la prétention de rénover de fond en comble l'organisation des jurys, voire de les supprimer, l'élection n'a pas apporté un grand changement dans la composition du Comité des Quatre-vingt-dix. Dans la section de peinture, notamment, la plus nombreuse et la plus remuante, sur les cinquante membres sortants, deux seulement n'ont pas été réélus : MM. Frappa et de Gatines ont été remplacés par MM. Aimé Morot et Dagnan-Bouveret. Les deux membres dont le mandat n'a pas été renouvelé, sont, par une coïncidence caractéristique, précisément au nombre des artistes dont les noms ont été le plus mêlés à la lutte électorale. Il est permis de conclure de là que ceux pour qui les intérêts artistiques priment les questions de coteries et trouvent que dans la Société des artistes tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes, peuvent, de longtemps encore, renoncer à voir ses affaires prendre une autre tournure. Qu'on ne se méprenne pas sur ce terme : affaires ; il ne saurait être question, quand nous disons cela, des affaires d'intérêt, du côté pécuniaire de l'entreprise, lequel est, comme chacun sait, extrêmement satisfaisant.

Dans les autres sections, les changements ont été plus notables. C'est ainsi que les vingt membres de la section de sculpture ont tous été remplacés. Dans la section d'architecture qui comprend dix membres, on remarque quatre nouveaux élus : MM. Lish, de Baudot, Corroyer et Lheureux, qui prennent la place de MM. André, Ginain, Coquart et Sédille. Enfin la section de gravure et lithographie est également fort peu modifiée : MM. Flameng et Pannemaker y sont remplacés par MM. Blanchard et Lalauze.

Pendant sa dernière session le Conseil municipal de Paris a ratifié les propositions de sa commission des Beaux-Arts, tendant à l'acquisition de diverses œuvres : le *Premier frisson*, de Roufosse, modèle et exécution en marbre, 10, 000 francs; *Victor Hugo*, buste en marbre par Rodin, 3,000 francs; la *Cour de la Sorbonne*, toile par Lansyer, 1,500 francs. Au surplus, le Conseil autorise l'exécution en bronze de la *Charmeuse*, de Béguine ; un *Groupe d'animaux*, de Gardet ; la *Douleur d'Orphée*, de Verlet ; *1789*, de Paris.

Nous avons rapporté précédemment, ici-même, que les architectes des États-Unis, par gratitude pour l'enseignement qu'ils ont reçu à notre École nationale des Beaux-Arts, avaient fait don à cet établissement d'une somme de 35,000 fr., dont les arrérages seront affectés à la fondation d'un prix annuel qui ne devra être décerné qu'aux seuls élèves français de l'École. Un décret vient d'autoriser le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à accepter, au nom de l'État, cette libéralité. On appellera cette fondation : prix de reconnaissance des architectes américains.

Une délégation de l'Institut de France, composée de MM. Renan, directeur de l'Institut ; Camille Doucet, secrétaire perpétuel de l'Académie française ; Jules Simon, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences morales et politiques ; Bertrand, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences ; le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ; Wallon, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, s'est rendue, le 28 décembre dernier, à Bruxelles pour remettre au duc d'Aumale la médaille commémorative de la donation de Chantilly. Cette médaille a été frappée en triple exemplaire, or, argent et bronze, que renfermait un écrin portant l'inscription : AU DUC D'AUMALE, L'INSTITUT DE FRANCE, et, au-dessous, la date de la donation de Chantilly.

Le module de la médaille est d'environ neuf centimètres ; l'auteur en est M. Chaplain, de l'Institut. Elle porte sur l'une de ses faces le portrait du généreux donateur ; ce profil exécuté d'après nature par M. Chaplain qui a fait récemment le voyage de Bruxelles dans ce but, est très ressemblant. L'autre face représente Chantilly à vol d'oiseau, toutes les constructions jusqu'au perron où doit s'élever la statue du grand Condé, et une partie du parc.

La matrice de la médaille n'a pas été détruite, mais, seuls, les membres de l'Institut pourront en avoir un exemplaire. Un grand nombre d'entre eux ont déjà souscrit pour posséder un de ces précieux souvenirs. Et plus tard, lorsque l'Institut aura définitivement pris possession du legs princier et qu'il aura créé des prix avec les revenus qu'il produira, il est probable que les lauréats recevront en même temps que leurs prix, un exemplaire de la médaille qui rappellera à chacun la haute et généreuse origine de la récompense dont il se sera vu honoré.

Le Comité des monuments parisiens, réuni sous la présidence de M. Ch. Garnier, de l'Institut, vient de décider d'attirer l'attention des pouvoirs publics

sur la ruine qui menace le plus ancien édifice de Paris, Saint-Pierre-de-Montmartre, dont les colonnes, provenant d'un édifice romain, vont s'écrouler.

Sur la proposition de M. Vitu, la participation de la Société à l'Exposition a été décidée.

Par suite de démissions et de décès, des vides s'étaient produits dans la commission des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1889. Elle vient d'être reconstituée de la manière suivante par M. Faye :

Président : le ministre de l'Instruction publique et de Beaux-Arts ; — vice-président : le directeur des Beaux-Arts ; — membres : le directeur des bâtiments civils et des palais nationaux, le directeur des musées nationaux ; MM. Antonin Proust, député, ancien ministre des Arts ; Turquet, député, ancien sous-secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts ; Bouguereau, Bonnat, Cabanel, Ribot, Cazin, Roll, peintres ; Eug. Guillaume, Mathurin Moreau, Dalou, Rodin, sculpteurs; Bailly, Questel, Magne, Sédille, Formigé, architectes; Chaplain, Roty, Bracquemond, graveurs ; le président de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Heuzey, Delisle, le baron Alphonse de Rothschild et Schlumberger, membres de l'Institut ; Béraldi, Fourcaud, Gustave Geffroy, Paul Mantz, André Michel, critiques d'art ; Henry Havard, Roger Ballu, inspecteurs des Beaux-Arts ; Hecq, chef du secrétariat des Beaux-Arts ; Deck, administrateur, et Champfleury, administrateur adjoint de la Manufacture de Sèvres ; Gerspach, administrateur de la Manufacture des Gobelins ; Jules Badin, administrateur de la Manufacture de Beauvais ; Baumgard, chef du bureau des travaux d'art; Crost, chef du bureau de l'enseignement et des musées; Des Chapelles, chef du bureau des théâtres ; Viollet-le-Duc, chef du bureau des monuments historiques; — secrétaires : MM. Bigard-Fabre, sous-chef de bureau, Roger-Marx, secrétaire de la direction des Beaux-Arts ; P. Delair et Giudicelli, commissaires des expositions.

Les peintures décoratives que M. Albert Besnard a été chargé d'exécuter pour la salle des mariages à la mairie du premier arrondissement de Paris, viennent d'être terminées. Elles comprennent les trois grandes voussures à plein cintre, qui, avec la rosace occupant la face occidentale de la salle, en forment l'ordonnance architecturale. On n'a pas oublié la belle composition, d'une poésie si intense, d'un accent si élevé, qu'il exposa au dernier Salon, le *Soir de la vie* : cette œuvre est l'une des trois peintures décoratives dont nous parlons. Pour

compléter le cycle ingénieusement imaginé par l'artiste, les deux autres sujets traités par lui sont : le *Matin* et le *Midi*. Dans le premier, un joyeux couple d'adolescents vont, par une splendide matinée de printemps, à travers une prairie dans l'éblouissement des premiers rayons du soleil levant ; ils cueillent des fleurs, et cette extase de la nature, où tout est joie et lumière, fait un cadre merveilleux à l'enchantement de leurs quinze ans, à l'aurore d'amour qui va poindre pour eux.

Le *Midi*, l'heure où les travailleurs des champs vont faire trêve à leur dur labeur, est symbolisé par un groupe de moissonneurs qui achèvent d'emplir de gerbes un vaste chariot; le moment du repos approche, et déjà une femme a laissé là le rateau pour allaiter son enfant. Cette composition a un aspect grandiose et puissant; d'une facture très large, d'un dessin hardi, débordante de lumière, elle dégage bien la pensée que le peintre a voulu évoquer; les grands chevaux sont traités dans un audacieux raccourci. L'effet décoratif est très heureux.

On se rappelle la majestueuse et poétique impression de calme et de recuilllement que donnait, au dernier Salon, le *Soir de la vie*, ce groupe des deux vieillards assis au seuil de la maison, les regards perdus dans l'infini du sombre azur étoilé, et qui attendent, les mains unies dans une affectueuse étreinte, l'heure du sommeil, symbole de la mort prochaine. Ici, l'effet n'est pas moins grandiose que sur le palier du premier étage au palais des Champs-Élysées, où la toile était exposée ; par le style et par la pensée, cette composition dépasse la valeur artistique, sinon technique, des deux autres. Aussi ne sommes-nous pas surpris que la commission municipale, chargée de choisir les artistes à qui doit être distribuée la décoration picturale de l'Hôtel de Ville, se soient préoccupée de faire une part importante à M. Besnard. Ses peintures de la salle des mariages à la mairie du premier arrondissement le désignent pour y contribuer.

N'omettons pas de mentionner la décoration architecturale de la salle des mariages, dont l'exécution fait honneur au goût et à la science de M. Gustave Huillard, architecte de la ville, et dont le caractère s'allie bien à celui des peintures de M. Besnard.

Sous ce titre : *Voltaire critique d'art,* la communication suivante a été faite au *Temps* par M. Henry Gauthier-Villars, possesseur de l'original du curieux document dont il est question ci-dessous.

« On connaît le jugement porté par Voltaire sur Jean Jouvenet, dans la *Liste raisonnée des enfants de Louis XIV, des princes de la maison de France de son temps, des souverains contemporains, des maréchaux de France, des ministres, de la plupart des écrivains et des artistes qui ont fleuri dans ce siècle.* Il est sommaire ;

nous le reproduisons ci-dessous, en faisant observer que Jean Jouvenet naquit en 1647 et non en 1644 :

« Jouvenet (Jean), né à Rouen en 1644, élève de Lebrun, inférieur à son maître, quoique bon peintre. Il a peint presque tous les objets d'une couleur un peu jaune. Il les voyait de cette couleur par une singulière conformation d'organes. Devenu paralytique du bras droit, il s'exerça à peindre de la main gauche et on a de lui de grandes compositions exécutées de cette manière. Mort en 1717. »

« Après avoir pris connaissance de ce « petit article », Mme de Lordelot, fille de Jouvenet, écrivit à Voltaire pour lui faire part des sentiments qu'elle avait éprouvés à cette lecture ; elle reçut la réponse suivante :

« *Aux délices,*
route de Genève 1er octobre.

« Madame,

« Votre lettre m'a fait relire le petit article qui regarde Mr jouvenet. je vois « qu'il y est regardé comme *un bon peintre* quoy qu'inférieur en quelques parties « a le brun. il est vrai qu'il avait quelquefois un coloris un peu jaune; et ce léger « défaut est moindre que celuy de le brun et du poussin qui étaient souvent « beaucoup trop rembrunis. les sept sacrements du poussin sont devenus si noirs, « qu'ils ne sont plus beaux aujourd'hui que dans les estampes. chaque peintre, « comme chaque écrivain a ses défauts. je serais très mortifié de compter parmy « les miens celui de ne pas rendre justice aux grands talents. j'ay appelé « mr jouvenet *bon peintre* cest un éloge que je confirmerai toujours, et je me « ferai un devoir à la première occasion d'ajouter tout ce qui pourra servir a sa « gloire et plaire a sa fille dont j'ay reconu tout le mérite dans la lettre dont elle « m'honore.

« je suis avec respect
« madame
« votre tres humble et tres
« obeisst servr Voltaire. »

Le ministère de la Guerre a été avisé, par la direction des Beaux-Arts, que les tableaux destinés aux salles d'honneur de nos régiments, et qui, pour la plupart, ont figuré au Salon de cette année, allaient être envoyés à leurs régiments respectifs.

Voici la liste de ces œuvres. — M. Renard : la *Mort du colonel Froidevaux*

(épisode de l'incendie de la rue de Charonne), destiné au salon d'honneur des sapeurs-pompiers ; M. Sergent : le *Combat d'Oued-Alleg*, 31 décembre 1839, destiné au 1er chasseurs d'Afrique ; M. Boutigny : *le 7e de ligne à Malakoff ;* M. John Lewis-Brown : *Bataille de Hohenlinden*, destiné au 11e chasseurs ; M. Delahaye : *Bataille de Marengo,* destiné au 12e hussards ; M. Arus : *Solferino* (action particulière de la 7e batterie), destiné au 11e d'artillerie ; M. Aimé Morot : *Reichshoffen*, destiné au 11e cuirassiers ; M. Emile Blanchon : *Solferino*, destiné au 76e de ligne ; M. Marius Roy : *Bataille de Magenta*, destiné au 90e de ligne ; M. Léon du Paty : *Bataille de Friedland,* destiné au 1er d'artillerie ; M. Neymarck : *Combat de Hoff*, destiné au 10e cuirassiers ; M. Sinibaldi : *Bataille de Jemmapes*, destiné au 104e de ligne. Soit en tout douze toiles, qui ont été payées en moyenne de 4,000 à 5,000 francs.

Le portrait en pied de Rachel, par Müller, vient d'être offert à la Comédie-Française par M. Walewski, et va être placé dans le foyer des artistes. Au bas du cadre, Rachel avait fait mettre cette dédicace : *A mes bons parents.*

Dans une étude artistique, publiée — il y a quelques mois — par la *Revue bleue* (1), notre collaborateur, M. E. Durand-Gréville a fait un récit très complet des aventures invraisemblables, ou plutôt des mésaventures de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, depuis l'année 1642 où elle sortit de l'atelier du peintre sous le titre de *Sortie de la compagnie du capitaine Frans Banning Cock*, jusqu'en ces dernières années, lorsqu'elle a été installée dans le Rijks-Muséum nouvellement aménagé (1885). M. Durand-Gréville a raconté le séjour du célèbre tableau dans le corps de garde des arquebusiers d'Amsterdam, plus tard transformé en estaminet, mais où la toile de Rembrandt ne cessa pas, durant plus d'un siècle, d'être exposée à la fumée des pipes et aux émanations d'une cheminée alimentée par un feu de tourbe, et par suite de jaunir, de roussir et de noircir ; en sorte que la *Sortie de la compagnie*, qui avait été peinte « claire et blonde, ruisselante de soleil », était devenue, au XVIIIe siècle, par la complicité des vernisseurs à outrance, la *Ronde de nuit*.

Ce ne fut pas tout. Lorsque l'œuvre de Rembrandt dut recevoir une nouvelle destination et devint l'ornement d'une salle du Conseil de guerre, il fallut réduire

(1) 3e Série, VIIe année, 2me semestre, p. 78.

la toile aux dimensions du panneau qu'elle était destinée à occuper ; le résultat de cette adaptation fut l'ablation de deux bandes latérales et d'une bande horizontale, prise dans le bord supérieur. « A partir de ce moment, la *Sortie* resta livrée aux mains de conservateurs ignorants, qui la couvraient sans doute de temps en temps d'une nouvelle couche de vernis. Le procédé est commode, excellent d'ailleurs comme palliatif : toutes les fois que les craquelures des vernis anciens rendent un tableau à peu près invisible, la nouvelle couche de vernis frais pénètre dans les interstices, donnant ainsi à la peinture un regain de transparence. Il est vrai que le remède n'agit pas longtemps : au bout de quelques années, le craquelage reprend de plus belle, en même temps que le vernis continue à roussir, et l'on peut prévoir le moment où la peinture, devenue encore une fois invisible, réclamera un vernissage nouveau. »

Voilà la *Sortie des arquebusiers* devenue la *Ronde de nuit,* et cela, il le faut bien reconnaître, par une conséquence logique et pleinement conforme aux apparences. Pour les visiteurs, la nouvelle appellation avait toute vraisemblance : la chose allait de pair avec le nom.

« On leur montrait une peinture très sombre où les personnages du premier plan, surgissant de l'obscurité, avaient le visage, les mains et les collerettes d'un ton rutilant comme s'ils eussent été éclairés par la lueur des torches. Ce sont les voyageurs français, paraît-il, qui ont les premiers employé cette appellation de *Ronde de nuit :* cela veut dire qu'ils furent les premiers à avoir le courage de leur impression. Vers la fin du siècle dernier, Josuah Reynolds, un des plus habiles peintres et surtout un des plus remarquables esthéticiens que l'Angleterre ait produits, visita la Hollande ; il admira et décrivit la *Night-Watch ;* les Allemands à leur tour admirèrent et décrivirent la *Nacht-Wach ;* enfin, les Hollandais eux-mêmes suivirent le mouvement. » Plus tard, néanmoins, cette opinion rencontra quelques rares dissidents, Thoré, notamment, qui, le premier, fit remarquer que la lumière du tableau ne pouvait être nocturne, que tous les personnages étaient éclairés dans le même sens, ce qui y impliquait nécessairement l'existence de la lumière solaire, et qu'au surplus on n'y apercevait point trace de torches.

Mais à l'appui de sa thèse M. Durand-Gréville apporte d'autres témoignages qui viennent corroborer singulièrement les preuves que nous venons d'énoncer.

« Vers 1850, la *Ronde de nuit* se trouvait dans un triste état. M. Hopman, restaurateur du musée royal, fut chargé par le directeur, M. Pieneman, de rentoiler le tableau, ce qu'il fit aux applaudissements du monde artistique. M. Pieneman, esprit curieux, à ce qu'il semble, lui ordonna, en outre, de dévernir un coin de la robe de la petite fille. Cette robe est aujourd'hui d'un jaune d'or; M. Hopman ôta une partie de l'épaisse couche de vernis roux qui recouvrait la robe; il

n'arriva toutefois pas jusqu'à la peinture; mais le travail qu'il avait fait montra que la robe devenait moins jaune et plus claire (1). Elle serait évidemment devenue encore moins jaune et encore plus claire, si on avait poussé le dévernissage plus avant.

« Cette constatation faite, le restaurateur et le directeur du musée royal se dirent que les choses ne pouvaient rester en l'état. Ce coin de robe nettoyé faisait avec le reste du tableau une dissonance; on pouvait la faire disparaître de deux façons; en nettoyant toute la toile, ou en mettant une couche de vernis roussâtre sur la petite partie découverte. Ils s'arrêtèrent au second moyen, plus expéditif et moins radical: ils bouchèrent ce petit soupirail qui, s'ils avaient eu le courage de l'élargir aux dimensions de la toile, aurait permis au chef-d'œuvre de répandre de nouveau sa lumière si longtemps étouffée; et le tableau continua plus que jamais d'être une *Ronde de jour* nocturne. »

Cet argument est-il assez probant! En voulez-vous d'autres? Ils vous seront fournis par deux copies anciennes du tableau de Rembrandt, que la sagacité de M. Durand-Gréville a victorieusement mises en lumière, et d'une date bien antérieure aux misères que la célèbre toile devait subir par la suite. « La première de ces copies est précisément le tableau de la vente Boendermaker de 1768, tableau qu'on avait présenté comme une œuvre originale pour le vendre plus cher et dont on avait perdu la trace après la vente, mais qui n'avait fait que changer de pays et de nom. Il avait été acheté par un certain Fouquet, marchand de tableaux à Amsterdam, qui l'avait cédé à M. Randon du Boisset; et, lorsqu'après la mort de M. Randon il fut vendu avec cette collection célèbre — dont le catalogue existe, daté de 1777, — on le donna simplement comme une copie faite par Gérard Dow. Au moment où Thoré et Vosmaer regrettaient la disparition du tableau Boendermaker, ce tableau faisait déjà partie des collections de la *National gallery* de Londres. C'est là que nous l'avons vu en mai 1882. Dès le premier coup d'œil, notre conviction fut faite : nous avions devant les yeux l'image fidèle de l'œuvre primitive, vaste et ensoleillée, qui devait subir tant d'épreuves. »

L'autre copie est une aquarelle qui se trouve dans un album de famille du capitaine Cock, transmis par héritage à M. de Graeff van Polsbrœck, ministre résident de S. M. le roi des Pays-Bas. « L'aquarelle en question mesure environ $0^m,15$ sur $0^m,19$. C'est tout ce que permettait la largeur de l'album. Sur le verseau de la page précédente se trouve l'inscription suivante en hollandais :

« Esquisse du tableau de la salle du *Doelen* des arquebusiers, représentant le « jeune seigneur de Pumerland et Ilpendam, capitaine, donnant à son lieute-

(1) Ces détails, communiqués par M. Bredius, nous ont été confirmés par le fils de M. Hopman. (*Note de l'auteur.*)

« nant, le sieur Van Haerdingen, l'ordre de faire marcher sa compagnie de gar-
« des civiques. »

« Cette aquarelle est d'une clarté stupéfiante. Il n'y a pas dans la composition une seule ombre noire; tout est clair et blond; la lumière, qui ne peut arriver dans certains recoins, les fouille hardiment par ses reflets; les ombres portées des personnages tombent franchement sur le sol; la robe de la petite fille est d'un jaune très clair, presque blanc; le lieutenant a une plume blanche à son feutre; son bas-de-chausses et son écharpe sont d'un blanc pur, tandis que son justaucorps est d'un jaune très clair, presque blanc; les bandes du drapeau, qui sont vert bleuâtre ou même vert olive à Amsterdam et bleu vert à Londres, sont ici d'un bleu presque pur. Comparée à ce lumineux croquis, la copie de Londres elle-même deviendrait sombre et sans soleil ! »

Grâce à l'obligeance de M. Durand-Gréville, nous avons eu la bonne fortune d'examiner la précieuse aquarelle de M. de Graeff, et nous avouons qu'en présence de ce document d'un intérêt extrême, il n'est plus resté dans notre esprit le moindre doute sur la véritable signification du tableau de Rembrandt. Bien évidemment le grand artiste, ici comme dans bien d'autres œuvres, a peint une scène en plein jour, où le soleil se répand à flots, et que nous ne pouvons plus juger aujourd'hui qu'à travers l'obscure interposition de plusieurs vernissages successifs.

Nous avons voulu analyser, dans ses parties essentielles, pour les lecteurs de *L'Artiste* la remarquable étude de M. Durand-Gréville, à cause du puissant intérêt que présente la question, et aussi sur la compétence toute spéciale et toute exceptionnelle que possède son auteur pour tout ce qui a rapport à Rembrandt. Ajoutons, en terminant, que notre Revue en aura prochainement le profit, car notre estimé collaborateur va publier ici une série de *Monographies artistiques* où il étudiera les principales œuvres de Rembrandt : la première de ces monographies, dont nous pouvons dès à présent affirmer le haut intérêt esthétique, sera consacrée à la *Leçon d'anatomie*.





LA MUSIQUE A MONTE-CARLO



'EST avec une très réelle et très visible satisfaction que les nombreux dilettanti qui viennent, tous les hivers, demander au climat de Monte-Carlo la douceur tempérée de son éternel printemps, retrouvent à la tête du vaillant orchestre du Casino, l'habile maestro, M. Steck. Nul n'excelle comme lui pour composer les programmes des concerts, de façon à conquérir l'unanime suffrage de son nombreux auditoire mondain et cosmopolite. Jamais, en effet, l'affluence des étrangers ne fut plus grande que pendant cette saison; très brillante dès le début, elle voit chaque jour de nouveaux arrivants qu'attire notre merveilleux coin de Méditerranée, aimé du soleil, tout parfumé par les bois d'orangers et de citronniers, tout inondé par le lumineux azur du ciel, de la mer et des montagnes protectrices, dont les cîmes bleuissantes le préservent des âpres bises alpestres. Il faut bien le dire en toute sincé-

rité et à l'encontre des personnes qu'on avait leurrées avec de fallacieux racontars, et qui, d'ailleurs, en adoptant définitivement notre station hivernale, n'ont pas tardé à reconnaître leur erreur, aucun pays au monde ne peut rivaliser avec le pays monégasque pour satisfaire ceux que les soins de leur santé ou la préoccupation de leur bien-être font rechercher un climat où les rigueurs de l'hiver sont absolument inconnues. Ici, vous le savez, la nature a des séductions sans rivales ; nulle part elle n'est plus clémente, sous aucune latitude elle n'est autant qu'ici prodigue de ses enchantements. L'art y aidant, comment s'étonner que ce merveilleux séjour soit demeuré le rendez-vous de prédilection de toutes les élégances mondaines, le pays d'élection des heureux de la vie ?

Au premier rang des étrangers de marque de la présence desquels s'honore et s'enorgueillit notre belle contrée, nous citerons S. M. l'empereur du Brésil qui, venu en Europe pour y passer l'hiver, a tout naturellement choisi notre ciel hospitalier. L'empereur don Pedro est, on ne l'ignore pas, un savant et un lettré : l'assiduité et l'attention qu'il a mises à suivre régulièrement les auditions des concerts du Casino, suffiraient à montrer qu'il est aussi un artiste, si nous ne savions déjà de longue date qu'il est, par nature, très épris de tout ce qui touche à l'art. Or, à ce point de vue, les célèbres concerts classiques du Casino et les représentations théâtrales qui, cette année, sont consacrées à l'opéra-comique français, sont de nature à satisfaire pleinement le goût des connaisseurs les plus délicats, toujours fort nombreux parmi les assidus du théâtre de Monte-Carlo.

L'orchestre, avons-nous dit, fait merveille, sous la conduite de M. Steck, dans l'exécution des œuvres variées qui forment son répertoire. Quant aux chanteurs que l'administration a réunis pour interpréter les chefs-d'œuvre de l'opéra-comique, il suffit de citer les noms d'artistes tels que Mmes Isaac, Salla, Hamann, Bilbaut-Vauchelet, Siegfried Arnoldson, Castagné, et MM. Talazac, Degenne, Soulacroix, Nicot, etc., pour montrer qu'avec une pareille troupe la saison de 1887-1888 doit être particulièrement intéressante.

Ce n'est guère qu'aux concerts Colonne et Lamoureux et à ceux du Conservatoire que l'on puisse trouver, pour le répertoire classique, une exécution comparable à celle du Casino : la *Symphonie pastorale*, l'ouverture de *Coriolan*, celle du *Roi Etienne*, l'*Aria* par tous les premiers violons et la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven, l'œuvre la plus sublime du maître ; la *Symphonie italienne* et l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, de Mendelsshon ; le *Rouet d'Omphale* et la *Danse macabre* de Saint-Saëns, où M. Corsanego, violon solo, s'est fait justement applaudir, ainsi que le violoncelliste solo, M. Abbiata ; les airs de danse du *Roi s'amuse*, de Léo Delibes, le *Carnaval romain* de Berlioz y ont été chaleureusement applaudis. Même succès pour la *Symphonie de la Reine* et la *Symphonie en ré*, de Haydn ; les *Pêcheurs de Procida* de Raff ; l'ouverture du *Roi d'Ys* et la *Rhapsodie*, de Lalo ; l'ouverture de *Sigurd*, si largement écrite,

digne prélude de la belle œuvre de Reyer; la *Symphonie en mi bémol* de Félicien David, d'un tour mélodique si coloré; le *Manfred* de Schumann, où le solo de cor par M. Lavagne a été fort applaudi; la *Tarentelle* de Saint-Saëns, cette page exquise, pour flûte et clarinette, où MM. Chavanis et Frouren se sont taillé un succès personnel; la marche du *Tannhauser* de Wagner, magistralement exécutée.

Le choix des œuvres qui composent les programmes des séances classiques, est, on le voit, des mieux entendus; qu'il me suffise de vous dire que l'exécution des morceaux est aussi remarquable que le choix des morceaux eux-mêmes.

Je vous citerai encore : la *Forêt* de Raff, une symphonie que Pasdeloup révéla aux Parisiens au temps de ses après-midi classiques du Cirque d'hiver; de Goldmarck, l'ouverture de *Sakountala;* de Schubert, l'*andante* et les variations du quatrième quatuor; l'ouverture de *Guarany* par Carlos Gomez, compositeur brésilien très apprécié par l'empereur du Brésil, et le *Désert* de Félicien David, deux œuvres qui ont été exécutées à la prière du souverain américain qui assiste à chaque séance classique et paraît y prendre le plus vif intérêt; pareillement l'ouverture de la *Perle du Brésil* (F. David) qui a été jouée à la demande expresse de don Pedro; la *Symphonie en sol mineur* de Mozart; de Paganini, le *Mouvement perpétuel,* un des morceaux les mieux faits pour exercer la virtuosité des violonistes, et dont la difficulté d'exécution s'accroît singulièrement lorsqu'il est joué en même temps par tous les violons d'un orchestre. Ernest Guiraud, le maître impeccable, a été représenté au programme par sa *Chasse fantastique*, morceau d'une superbe allure et d'une science admirable; Massenet, par les *Erynnies,* ces pages vibrantes, écho du beau drame de Leconte de Lisle; Bizet, par l'andante et le scherzo de *Roma*, très goutés comme le sont d'ailleurs aujourd'hui toutes les productions du grand et regretté artiste; Meyerbeer, par des fragments de *Struensée*, cette œuvre magistrale trop délaissée en général, et qu'il faut savoir gré à M. Steck de nous avoir donnée.

La partie vocale n'a pas moins de succès dans les concerts du Casino. L'*Invocation à Vesta*, de Gounod, a été chantée à merveille par Mme Conneau et très applaudie. Dans l'air de la *Traviata*, Mme Hadinger s'est montrée bonne chanteuse et vraie tragédienne.

Comme bien on pense, les représentations théâtrales ne sont pas moins goûtées par la colonie française et étrangère de Monte-Carlo; c'est par les *Mousquetaires de la Reine* qu'elles ont été inaugurées et très brillamment. Cette œuvre charmante d'Halévy, que l'Opéra-Comique a jusqu'à présent trop longtemps négligée, a été chantée d'une façon parfaite par Mme Bilbaut-Vauchelet, dont la voix est plus merveilleuse que jamais; citer les artistes qui l'ont secondée, Mme Castagné, MM. Degenne, Nicot et Degrave, que tout Paris a applaudis vingt fois, c'est dire avec quel admirable ensemble cette ravissante partition a été interprétée. Aussi

le public de dilettanti, qui se pressait en foule à la représentation, a-t-il fait fête aux chanteurs.

L'interprétation du *Pré-aux-Clercs* n'a pas été moins brillante. Pour Mme Bilbaut-Vauchelet ç'a été un véritable triomphe ; son talent habituel l'a admirablement servie dans l'œuvre d'Hérold aussi bien que dans celle d'Halévy où nous l'avions applaudie quelques jours auparavant. Ici, elle nous a rappelé l'inoubliable virtuosité que mettait dans ce rôle, à l'Opéra-Comique, son illustre devancière, Mme Miolan-Carvalho. Les couplets du premier acte, *Rendez-moi ma patrie*, et l'air classique du deuxième, *Jours de mon enfance*, ont été chantés par Mme Bilbaut-Vauchelet, avec une grande sûreté de style qui n'excluait pas une légère pointe d'émotion, fort appropriée au rôle. Les honneurs de la soirée ont été pour elle.

Le duo, *Les rendez-vous de noble compagnie*, a été enlevé avec maëstria, par Mlle Castagné et M. Degrave ; Mlle Hamann, MM. Nicot et de Beer ont été fort applaudis. Le succès de Mlle Hamann, succès de femme et succès de chanteuse, a été grand dans le rôle de Marguerite de Navarre. Quant au ténor Degenne, il a retrouvé dans le *Pré-aux-Clercs* les chauds applaudissements que le public d'élite, qui suit assidument les représentations du Casino, ne lui avait pas ménagés dans les *Mousquetaires de la Reine*.

La série des réprésentations d'opéra-comique s'est continuée par une interprétation de l'œuvre si délicate d'Halévy, l'*Éclair*, devant une salle très élégante comme toujours, et qui a fait un excellent accueil à cette charmante partition et aux artistes, qui l'ont supérieurement jouée et chantée, Mmes Bilbaut-Vauchelet et Hamann, MM. Degenne et Nicot. Dans l'air, *Partons, la mer est belle*, et dans celui, *Sans l'espérance en l'avenir*, le ténor Degenne s'est servi avec art de sa voix si bien timbrée ; il a partagé avec Mme Bilbaut-Vauchelet les acclamations qui ont suivi le grand duo du deuxième acte.

Telles ont été les premières représentations théâtrales qui nous ont été données et qui ont été autant de succès. La vogue n'en fait qu'augmenter avec chaque nouvelle œuvre, et celles qui suivront ne manqueront sûrement pas d'intéresser notre · colonie mondaine, autant que celles dont je viens de vous parler. L'intelligent organisateur, M. Moreau-Sainti, nous promet encore de faire réprésenter *Lackmé*, *Mignon, Zampa*, le *Barbier* et le *Songe d'une nuit d'été :* voilà une succession de belles soirées dont les habitués du Casino garderont le souvenir.

Avant de terminer, je veux mentionner une des séances les plus intéressantes qui aient été préparées par M. Steck. Il ne s'agit de rien moins que d'une œuvre musicale inédite, dont la primeur a été réservée aux concerts classiques du Casino, due à la collaboration de MM. O'Kelly et Villeneuve : c'est un oratorio en trois parties, auquel Mlle Castagné, MM. Degenne, Degrave et

Fronty ont apporté le précieux concours de leur talent, et qui a pour titre : *Paraguassu.* Le *Chant du soir*, la *Légende du colibri* et l'*Hymne* final, vraiment large et puissant, ont été vigoureusement applaudis. *Paraguassu* est en réalité une œuvre forte et bien conçue, que Paris ne sera pas longtemps sans entendre, et dont l'exécution irréprochable marquera dans les fastes musicaux des concerts monégasques.

Il convient de féliciter le nouvel administrateur, homme de goût et d'exquise courtoisie, auquel rien de ce qui touche aux choses de l'art n'est étranger, dont la haute direction a si heureusement été inaugurée que jamais le pays du soleil n'offrit aux étrangers un séjour plus attrayant. — S. T.





LES LIVRES

Soixante ans de souvenirs, par Ernest Legouvé (tome II); Paris, Hetzel.



ous avons précédemment parlé du premier tome du livre de M. Ernest Legouvé. Voici le second et dernier volume qui vient de paraître. On le lira avec curiosité et avec plaisir à cause des noms des personnages mis en avant au cours du récit et à cause aussi du talent de l'auteur. Mais nous croyons que ces souvenirs auraient beaucoup gagné à être autrement redigés, c'est-à-dire, à être présentés comme tous les mémoires, dans un récit suivi et, si nous osons dire, fondu. M. Legouvé procède par chapitres auxquels il donne pour titre un nom d'homme et un épisode de sa vie, les noms sont assurément alléchants : Schœlcher, Nourrit, Scribe, Rachel, Lamartine, Musset, etc., etc., ma première pièce, mon histoire vraie, mes débuts au collège de France, ma candidature académique, etc. Mais les années sont confondues, on revient d'un coup sur les dates:

ce n'est plus un ensemble mais une suite de morceaux détachés. Tel qu'il est, c'est un document du plus haut intérêt pour notre histoire intime, un recueil d'anecdotes agréables, de portraits bien faits, une lecture entre toutes amusante.

« A l'époque de la vie où je suis arrivé, dit M. Legouvé en terminant, on a beau se sentir encore capable de travail, on sait bien qu'une minute suffit pour vous faire tomber la plume de la main. Quand ce moment viendra, j'espère avoir encore le cœur assez reconnaissant pour remercier la Providence du passé, pour jouir mieux du présent, et puis me conformer à ce distique, fait par moi, à mon usage :

« Veux-tu savoir vieillir ? compte dans ta vieillesse
Non ce qu'elle te prend, mais ce qu'elle te laisse. »

E. DE B.

La Maison de Vie, cent un sonnets de GABRIEL ROSETTI, traduits par CLÉMENCE COUVE ; Paris, Lemerre.

La vieille tradition provençale, si séductrice en ses figures de dames lettrées, n'est pas toute éteinte, et parmi les petites-filles des présidentes de Cours d'Amour, plus d'une garde les nobles traditions lyriques. Choisissant la partie la plus intraduisible du poète anglais le plus obscur, même pour ses compatriotes, la *Maison de vie* de Gabriel Rosetti, Mme Clémence Couve en a donné une double version qui montre à la fois la plus profonde connaissance de la langue de Shakespeare et un art remarquable et presque masculin de l'expression française. Tandis que la première traduction épouse le texte et le sertit avec l'exacte rigueur du mot à mot, la seconde paraphrase vaut comme poème en prose, à intercaler impunément parmi ceux de Baudelaire ou de Banville. C'est plus qu'une translation, c'est une collaboration posthume avec Rosetti, qui montre que comprendre et rendre c'est égal. En plus d'un endroit, le poète peintre, s'il revenait, en se lisant dans la paraphrase de la traductrice, s'écrierait, comme Gœthe devant le *Faust* de Gérard de Nerval : « Je me comprends mieux. »

M. Josephin Peladan, dans son introduction d'une érudition un peu accumulée, au lieu de nous énumérer les mérites du livre, nous initie à toute la poésie amoureuse, en Orient et en Occident, depuis Platon jusqu'à Shakespeare et depuis Schlomo jusqu'à l'Indou Wali, en passant par les mystiques et les fidèles d'amour florentins.

Le suffrage des raffinés a accueilli avec admiration cet effort de reproduction française d'un texte si peu abordable. C'est un beau début de s'être révélée

femme de lettres dans un rôle effacé de traductrice, comme Mlle Mars se manifesta merveilleuse Célimène, d'abord sous les traits d'une soubrette épisodique. — M.

Yvon d'Or, par Martin-Laya; Paris, Dentu.

En ce temps où tous les jeunes semblent nés caducs et chenus, je pense que ce livre est bon : livre de première échappée, turbulent, touffu, mais vivant. Yvon d'Or arrive à Paris, le cœur avide, la tête bouillante; il est un boute-en-train, parmi les étudiants qui font la fête : il a des amis, des amies, il vit, et naturellement ses amies s'en vont ou le lassent, ses amis le trouvent exubérant et le blâment ou le provoquent; il se froisse à tous les passages, il revient au foyer provincial sans y trouver l'impossible sympathie qu'il cherche : et lentement nous le voyons se façonner à ce qui semble la loi de la vie, se plier aux froideurs et aux réticences. Une telle étude, menée avec un constant intérêt à travers un volume, marque un talent. Le vin, parfois trop capiteux ou pour mieux dire trop mousseux, devra cuver, se dépouiller : l'étudiant saura devenir un homme, toujours animé de l'ardeur première, mais moins prompt à la dépenser, et savant à la tempérer par le scepticisme nécessaire à qui veut dominer un jour.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



L'EXPOSITION DES TRENTE-TROIS



e plus en plus la mode est aux expositions restreintes, aux petits Salons partiels, où les artistes peuvent se grouper sans confusion, en même temps que présenter un plus grand nombre d'œuvres et dire librement ce qu'ils ont à dire, sans crainte d'une censure, du reste assez bénévole. Le public y prend goût d'ailleurs : car il y gagne de trouver avec moins de peine ce qu'il cherche, de le voir à son aise, et de n'avoir pas à procéder à ce travail d'échenillage long et fatigant, auquel la grande exhibition du Palais de l'Industrie nous condamne tous les ans au temps des lilas. Si la coutume du Salon n'était tellement entrée dans nos mœurs, s'il ne fallait à la foule sa pâture annuelle d'œuvres d'art qu'elle avale en une fois pour n'y plus revenir, si ce n'était en outre une occasion de distribuer des récom-

penses à ses amis, on pourrait presque prévoir le jour où le Salon nous serait servi par morceaux, en détail, durant le cours de l'année. Je ne sais pas trop qui s'en plaindrait, au moins parmi les amateurs sérieux. Ce serait une habitude à prendre, voilà tout.

Cette fois, ce sont presque exclusivement des jeunes, français ou étrangers, qui ont envahi la galerie Georges Petit. Est-ce l'exposition internationale qui nous revient sous un autre nom, sans son étiquette ordinaire? Je l'ignore. En tout cas, dans ce concours ce sont encore les Français qui ont l'avantage; nous pouvons le reconnaître sans qu'on nous accuse de fatuité. Mais le véritable intérêt n'est pas là : il est dans la jeunesse, la modernité de tendances de tous les exposants. Pour entrer il fallait n'avoir pas de rides, parfois même à peine un peu de barbe au menton, ou au moins être un irréconciliable des Salons annuels, comme Odilon Redon. Certains critiques chagrins, qui jugent tout le monde suivant le même idéal de correction banale et froide, pourraient s'en plaindre, ne voir que les insuffisances qui sont nombreuses chez quelques-uns (il faut bien l'avouer), sans tenir compte du talent qui est réel chez beaucoup. Pour moi, je trouve l'idée heureuse et digne en tout point d'encouragement. Il en est sans doute, parmi les plus inexpérimentés, qui auraient encore besoin d'aller quelque temps à l'école, d'apprendre à dessiner surtout. D'autres arborent un peu trop ouvertement les théories à la mode de demain, et ont le tort de copier Besnard ou Monet, au lieu de penser par eux-mêmes. Mais à qui ne passerait-on pas quelque chose, si ce n'est à la jeunesse ? c'est encore le défaut dont on se corrige le plus vite avec l'âge. Un brin de témérité ne m'effraie donc pas; j'aurais plutôt peur des faux jeunes qui sont déjà trop sages. L'ensemble d'ailleurs est d'une belle tenue, d'aspect clair et gai, également éloigné du poncif académique et des extravagances trop marquées, extrêmement rassurant en somme pour l'avénir de l'art moderne. Il y a de tout rue de Sèze, peinture à l'huile, pastels, aquarelles, dessins, sculpture même, ce qui ajoute à l'exposition un grand charme de variété et donne un très plaisant coup d'œil. Quelques femmes ont été galamment admises, et ce ne sont pas elles qui ont le talent le moins viril.

Ceux qui aiment à tâter le pouls de temps en temps à l'art contemporain, à se demander où il va, peuvent faire là des expériences sur le vif. Une chose me frappe ici comme aux derniers Salons, c'est combien l'étude des phénomènes lumineux devient de plus en plus la préoccupation dominante et presque exclusive des peintres. Bastien-Lepage nous y avait bien acheminés par la doctrine du plein air, définitivement accréditée de nos jours dans les ateliers; mais il n'avait pas été en général jusqu'au bout de ses idées. Il s'était contenté de chasser les ombres noires, de nettoyer et d'éclaircir la palette, d'ailleurs trop scrupuleux observateur du détail pour rien sacrifier aux douceurs de l'enveloppe, de la perspective aérienne. Aujourd'hui on est arrivé à peindre l'air même, à le faire presque sentir

et voir en représentant les objets, soit dans un intérieur clos, soit à l'extérieur, baignés dans l'atmosphère. La lumière est souvent devenue le principal personnage du tableau, celui qui donne aux autres de l'intérêt et relève même à l'occasion les sujets les plus vulgaires. On n'a fait que revenir ainsi à la tradition des Hollandais du bon temps. Les excès de quelques-uns, leurs tentatives pour rendre jusqu'aux vibrations mêmes des ondes lumineuses ne sont que l'exagération du même principe, comme nous le verrons. Une autre tendance de l'art contemporain, tendance encore timide, qui se dissimule le plus qu'elle peut et a presque honte d'elle-même, c'est la part que certains commencent à faire au sentiment. Le fait est curieux à constater, car il n'est pas particulier aux peintres et aux sculpteurs : un mouvement analogue se produit également en littérature. Après les violences du romantisme qui avait secoué l'âme humaine jusqu'à la frénésie, on a brusquement rompu avec l'émotion ; on est devenu froid, impersonnel, documentaire ; on s'est efforcé de saisir l'image textuelle de la réalité, de la fixer en traits rigides. Courbet et Manet ont fait comme Flaubert et Zola. Mais on se lasse de tout en ce monde, surtout de la réalité brutale ; et l'évolution naturaliste, qui n'a été au fond qu'une réaction et va s'affaiblissant tous les jours, malgré les apparences, ne pouvait manquer d'amener à son tour une réaction en sens contraire. Dans la peinture en particulier, — car la sculpture a quelque chose de la stabilité des matériaux qu'elle emploie, et échappe davantage aux soubresauts violents, — on voit reparaître par ci par là chez les jeunes un mélange discret d'émotion, de rêve, souvent un peu gauche et gêné, ou compliqué d'une sorte de mysticisme vague, comme un idéal qui s'essaie et n'a pas encore les ailes assez fortes pour voler. Espérons qu'au XXe siècle il pourra planer librement.

Parmi ceux qui voient clair et juste, les réalistes dans le bon sens du mot, M. Friant est certainement un des plus habiles. Sa fortune a été extraordinairement rapide. Songez donc : un hors concours, le seul et unique du lieu ! et tout jeune encore. On en peut juger par un petit portrait sans prétention, où il s'est représenté en blouse d'atelier, peignant, la mine ouverte et franche. C'est comme portraitiste qu'il a fait sa trouée. Il excelle surtout à ces effigies intimes, où la personne est figurée dans le cadre habituel de sa vie, parmi des objets familiers, qu'il sait rendre d'une touche aussi sûre que légère. Les *Portraits de Claretie* et de *Coquelin*, tous deux assis à leur bureau et écrivant, dans une chambre bien étoffée, où un rayon de soleil glisse parmi les meubles ou que la lumière du jour éclaire doucement, sont en ce genre de vraies petites merveilles. Bastien-Lepage était peut-être plus incisif, plus pénétrant d'observation morale, mais aussi d'une conscience exagérée dans les accessoires. Ici tout est au plan qui convient, et le pinceau court bien joliment, disant tout sans insister. M. Friant ne paraît pas du reste avoir l'intention de se vouer exclusivement à la pourtraicture, malgré le succès qu'il y obtient. Il a fait des voyages en Tunisie, en

Hollande, à la recherche de costumes pittoresques et de couleurs vives. Les souvenirs qu'il en a rapportés ne sont pas sans intérêt, et peints d'ailleurs avec sa finesse ordinaire. Citons entre autres la *Famille du pêcheur* (île de Marken), la *Rue des Tailleurs à Tunis*, et un paysage des environs de la ville, tout lumineux et riant au soleil. Tirera-t-il parti de ces éléments pour composer des tableaux soit réels, soit d'imagination ? c'est un secret que l'avenir nous révélera.

M. Dinet est déjà connu par plusieurs compositions ingénieuses. Ceux qui savent voir ont encore dans les yeux ses tableaux des deux derniers Salons, le *Vieux conteur* et l'*Adoration des bergers*. Il y avait là une façon originale de reprendre les vieilles histoires d'autrefois, de les rajeunir en les dépaysant. Ce Daphnis et cette Chloé, costumés à l'algérienne, enfouis dans les bruyères roses, sous un clair et gai soleil, cette petite Vierge arabe accueillant pour son enfant le naïf hommage des humbles, nous avaient paru pleins de saveur. On ne trouve rue de Sèze aucune œuvre de ce genre. Sauf deux toiles de quelque importance, des *Laveuses* et surtout le *Soir* à Laghouat, ce sont presque uniquement des études, des notes de voyage prises en Algérie. M. Dinet a été visiblement influencé par Guillaumet, le grand artiste si regretté, et il ne s'en cache pas. Il s'est plu dans les mêmes parages, aux alentours de Biskra, de Laghouat ou de Ouargla, cette extrême limite de la colonie qui confine du désert. Du reste, il a senti autrement que lui le charme du pays. Entre l'éclat surchauffé d'un Decamps et la douceur un peu voilée d'un Fromentin ou d'un Guillaumet, il a trouvé place pour chanter à sa façon un hymne enthousiaste à la lumière, la vive et joyeuse lumière du Midi qui tombe à flots d'un ciel limpide et poudroie dans l'air comme une poussière d'or. On peut certifier qu'il en a joui jusqu'à l'ivresse : toutes ses études en témoignent. Est-ce un nouvel orientaliste qui nous naît ? j'en doute malgré tout. Il est trop attiré par les sujets d'imagination. Le peintre qui a débuté avec tant de succès et de charme candide par la légende de saint Julien l'Hospitalier, ne pourra jamais renoncer complètement à ses premières amours. Au besoin, ne lui dirait-on pas comme à Schéhérazade : « Contez-nous donc encore une de ces histoires que vous contez si bien ? »

M. Jeanniot me fait l'effet de ces vieux militaires retraités, qui se consolent d'avoir déposé l'épaulette en allant voir le régiment qui passe ou assistant aux revues. Il a gardé de son ancien métier l'amour du petit pioupiou français, qu'il observe avec beaucoup de finesse, et rend le plus souvent avec bonhomie et rondeur. Une petite esquisse vivement menée nous montre l'ébahissement de deux d'entre eux à la ménagerie Bidel, devant les grands fauves. La toile la plus importante de son exposition, les *Pays*, qui avait déjà paru au Salon de 1885, est d'un ordre plus élevé par le sentiment. C'est comme un poème de Coppée, de ceux qu'on trouve dans les *Humbles* ou les *Poèmes modernes*, mais redit sans

prosaïsme ni vulgarité criante. Sur le terrain vague des fortifications, aux dernières rougeurs du couchant, un soldat sollicite sa payse qui lui résiste mollement. Tous deux ont le cœur ému par le calme et l'apaisement qui précèdent la nuit : c'est l'heure dangereuse où l'on se sent faiblir. La scène est bien comprise, sans grossièreté ni mièvrerie. Outre diverses études de paysage, effets de lune surtout, on peut encore voir rue de Sèze deux petits portraits, celui de Mme Jourdain assise en un fauteuil de jardin, rêvant, et un type de vieux socialiste à lunettes, cheveux et barbe en broussaille, qui est bien amusant et avoisine la caricature sans y entrer. M. Jeanniot, quant à l'exécution, est en général ami du gris, des teintes neutres, dont il use du reste en harmoniste délicat.

Un des artistes les plus curieux de ce groupe, un peu excentrique peut-être, lancé en plein courant moderne, mais à coup sûr sincère et point banal, c'est M. Blanche. On avait déjà pu remarquer son nom à un ou deux Salons et dans les expositions de Cercles des dernières années. Il occupe dans la galerie Petit tout un coin de panneau qu'il égaie par ses notes vives, son élégance relevée d'un léger accent britannique. Je ne serais pas étonné qu'il ait songé à se faire place entre Whistler et de Nittis : au moins il les rappelle tout en restant lui-même. Il a exposé une série de petits portraits qui sont charmants, d'une grande limpidité pour la plupart, et où les figures s'enlèvent en douceur sur des fonds clairs tout unis. Ceux de M. John Lemoinne, de M. Poictevin, de M. Fouques-Duparc sont à noter surtout. Celui du prince Poniatowski est beaucoup plus whistlérien d'allure. Mais où je le préfère, c'est lorsque qu'il a toute liberté de dire ce qu'il pense et de le dire à sa façon, lorsqu'il se livre à sa fantaisie. Les poètes modernistes les plus avancés n'ont pas plus de goût que lui pour les sensations rares et subtiles, pour le concert des tons analogues ; en revanche, ils sont moins habiles et parlent plus confusément, avec des prétentions en plus. Voyez *Au piano*, *Ennui*, les *Hortensias bleus* surtout. Cela a une douceur de rêve, une séduction tout à fait inattendue et étrangement pénétrante. Il est difficile de ne pas aimer par exemple cette petite fillette à cheveux blonds, en robe bleu pâle, au fin profil un peu noyé, posée dans un massif d'hortensias qui chantent autour d'elle leur musique en sourdine. C'est une idée de décorateur délicatement traitée. La suite d'éventails où des jeunes personnes en robe de mousseline blanche légère, passent et repassent avec des airs de spleen, sur des fonds verdâtres ou jaune clair, étonne tout d'abord. Puis l'œil s'y fait et en goûte le charme exotique, un peu japonais, et où l'on retrouve ce mélange de raffinement dans la naïveté que Kate Greenaway a mis à la mode. Ils auront du succès. Que M. Blanche n'en abuse pas pourtant : c'est une note d'art qui s'épuise vite.

Mlle Breslau et Mme Roth soutiennent brillamment, du côté de la peinture, le

droit qu'eut de tout temps le sexe faible à dire son mot en art. Elles n'ont pas besoin pour se faire entendre de recourir aux expositions spécialement ouvertes aux femmes. Même en un cercle d'hommes on les écoute volontiers, et j'en sais plus d'un qui leur cède la parole et doit se taire devant elles. Toutes deux ont un talent mâle, vigoureux et franc, qui n'est féminin que par la souplesse, par une sorte de bonne grâce naturelle. Mlle Breslau surtout possède au plus haut point ce don qui aide à faire passer ses audaces. Elle a, rue de Sèze, un excellent petit portrait de *Mlle Schaeppi peignant des faïences*, resté à l'état d'ébauche robuste en quelques parties, mais fortement caractérisé par l'expression du visage qui se retourne vivement, original et un peu brusque sous la chevelure crépue, vous regardant en plein dans les yeux et semblant dire : « Voilà comme je suis faite ; on n'y peut rien changer ». Il y a là, même dans la facture, un accent ferme et résolu qui fait plaisir. Parmi les pastels, il en est également de très bons, et où la diversité des natures a été finement observée. Le plus charmant peut-être est le *Portrait de Miss B...*, douce figure rêveuse, idéalement blonde, les yeux bleus perdus dans le vague. Outre *Mme de Martel*, avec son sourire sardonique et un profil d'enfant un peu boudeur, le regard en dessous, je remarque encore le *Portrait de Mme St...*, en noir, les cheveux tombant sur le front, très correcte en son corsage montant d'Anglaise, quoique dans l'abandon d'une conversation intime, avec une gaîté spirituelle sur les lèvres et au fond des yeux. Ce qui plaît chez Mlle Breslau, c'est le naturel, la simplicité parfaite. Elle n'est pas pour rien d'un pays où l'on a conservé encore intact l'amour de la vie de famille, des mœurs patriarcales d'autrefois. Elle a tenté un portrait d'apparat, en pied, d'une certaine importance. On ne saurait trop l'engager pourtant à ne pas poursuivre dans cette voie pour laquelle elle n'est pas faite et où elle ne pourrait que perdre ses plus précieuses qualités, le charme de sa manière spontanée et primesautière, sa grâce sans apprêt, son parfum sauvage de rose d'églantine.

Mme Roth a-t-elle du sang munichois dans les veines ? Je ne sais. Elle est née à Saint-Denis, qui ne touche pas précisément à l'Allemagne. En tout cas, soit atavisme, soit influence transmise par l'éducation, par l'influence de l'école belge (car elle est élève de Stevens), elle a adopté un genre de peinture qui est encore très goûté de l'autre côté du Rhin, où l'on n'a pas autant que chez nous le culte du ton clair. Des bruns roussis, des noirs, beaucoup de bitume, telles sont les principales notes de sa palette. Certaines de ses figures se détachent parfois sur des fonds soyeux bleu pâle ou gris jaunâtre. Cela compose un ragoût de couleurs très séduisant. Il faut voir par exemple un profil d'enfant à cheveux très blonds tombant sur les épaules, ou une étude de jeune femme, la tête légèrement rejetée en arrière, tenant un éventail, qui ont un vrai cachet d'élégance et de distinction. Le *Portrait de Mme H...*, quoique d'aspect farouche et sombre, de co-

loris triste, ne manque pas non plus de caractère, par l'expression de force concentrée du regard et des lèvres.

M. de Ochoa a aussi quelques bons portraits, généralement exécutés dans les données modernes du plein air, entre autres celui de *Coco*, un jeune boy, en costume marin d'un bleu très pâle, campé avec un certain sans-gêne sur une chaise de jardin, et celui de *Mlle B...* (pastel), jeune fillette en robe rose à fleurs, posant également sans prétention dans un jardin, le visage souriant, un petit griffon sur les genoux. Mais il n'a pas toujours même simplicité et même fraîcheur d'impression. Sa délicatesse est souvent un peu frêle et aboutit même volontiers à la fadeur. On ne sent pas chez lui une haine assez vigoureuse pour l'élégance convenue et épinglée, le type de beauté factice des gravures de mode. Qu'il y prenne garde : c'est un sérieux danger.

On peut grouper ensemble un certain nombre de paysagistes de valeur, mais qui n'ont pas exposé d'œuvre assez saillante pour autoriser de longues écritures. Si jamais artiste a paru justifier les théories chères à M. Taine, de l'influence du milieu sur la formation des talents, c'est bien M. Barau. Né à Reims, non loin de la Champagne pouilleuse qu'il a dû visiter souvent, il a comme absorbé dans son œil la douceur un peu triste du pays crayeux, et, semblable à ces êtres qui prennent la couleur des terrains où ils vivent, il n'a plus vu désormais la nature qu'à travers un voile blanchâtre. Même son soleil est d'ordinaire décoloré et pâli. On trouve, rue de Sèze, une dizaine d'études où il a mis sa marque fine, mais aucune n'égale en importance les tableaux qu'on a pu voir à divers Salons et qui ont commencé sa réputation. M. Billotte n'a même envoyé que des croquis, excellents d'ailleurs et très poussés, de ces notes vives que les peintres prennent au passage en une toile de quelques pouces pour fixer leurs impressions, et qui leur servent plus tard à composer des tableaux en élargissant simplement le cadre. Il y en a trop, une trentaine environ, ce qui fatigue à la longue. Une ou deux toiles de plus grand format l'auraient fait plus remarquer, et il le méritait : car il a la vision nette et pure du monde extérieur; il reflète comme un miroir la limpidité des ciels, la fraîcheur des feuillages et la transparence des eaux.

L'art du Nord et en particulier les paysagistes des pays septentrionaux sont aujourd'hui très goûtés, soit à cause de leurs clartés souvent extraordinaires qui nous parlent de jours sans fin ou de nuits étrangement lumineuses, soit à cause de leur candeur en face de la nature, qu'ils ont l'air de découvrir à chaque fois en sa virginité. M. Skredsvig n'a rien dans la galerie Petit qui vaille sa grande toile paisible du dernier Salon, le *Soir de la Saint-Jean en Norwège*. Cependant ses études de soleil faites à Lépaud, dans la Creuse, sont intéressantes, une surtout où figure un bouvier avec ses bœufs. L'aquarelle intitulée *Ma Femme* est curieuse également d'éclairage, le grand jour du dehors entrant brusquement

derrière le personnage qui ouvre une porte. Deux tableaux importants sont consacrés au poète norwégien Vinjé : dans l'un, encore enfant, il garde des troupeaux; l'autre représente la maisonnette où il est né. La toile appartient au musée de Christiania. C'est un paysage de montagne, vraie solitude où des pentes gazonnées conduisent à la lisière des sapins. L'aspect en est franc et robuste, d'une belle rusticité. M. Johansen possède un charme à peu près semblable. Ses *Vieilles maisons à Skagen*, tout humbles et misérables, en planches, couvertes de chaume, près de la mer, dans un terrain lépreux, où paissent quelques moutons, ont pour nous le genre d'attrait qu'ajoute toujours à la nature, même la plus pauvre, l'œil qui l'a observée avec intérêt et tendresse. Son *Soir de septembre* a des lueurs tout à fait inaccoutumées en nos climats. Le peintre d'intérieurs est malheureusement à peine représenté. On le regrettera, si l'on se souvient de l'excellente toile qui lui valut les honneurs d'une mention au Salon de 1887. M. Verstraete, un Belge, a également quelques paysages, mais qui manquent généralement d'accent.

M. Ary Renan mérite d'être considéré à part. Bien que les peintures qu'il a exposées se composent presque uniquement de paysages, ce n'est qu'un paysagiste d'occasion : il a d'autres visées, d'autres rêves. Les vues qu'il a rapportées d'Italie et surtout de Palestine sont-elles exactes ? Je veux bien le croire. Pourtant presque toutes sont conçues dans le même système de coloration discrète, un peu voilée, généralement gris verdâtre, qui leur prête je ne sais quelle mélancolie subtile. On avait déjà pu remarquer cette douceur de tristesse dans plusieurs tableaux qu'il a exposés aux Salons. Le léger parfum qu'on y respirait tenait même pour beaucoup au paysage, au cadre où se passait la scène. Je soupçonne M. Ary Renan d'être un peu, comme son père, abstracteur de quintessence. Arrivera-t-il à se dégager de l'influence de Chassériau, de Gustave Moreau, de Puvis de Chavannes, des maîtres raffinés qui l'enchantent ? Aura-t-il les reins assez solides pour s'arracher au pur dilettantisme et devenir à son tour créateur de rêves ? Il se cherche depuis plusieurs années, et j'avoue suivre ses efforts avec intérêt; mais il n'a pas encore pleinement entrevu et réalisé son idéal. On ne trouve, du reste, rue de Sèze aucune œuvre composée, sauf une petite *Ophélie* visiblement imitée de Gustave Moreau. Mais il faut remarquer sa *Dormeuse*, étude de femme, au pastel, dont les bras sont rattachés on ne sait comment, par une sorte de dédain qu'ont volontiers les mystiques pour les perfections de la forme, mais où la tête est d'un sentiment profond, et aussi le *Portrait de Mme L.-J.*, simple ébauche de pastel, où a été fixée en quelques traits la divine essence du sourire. M. Ary Renan ne parle pas toujours très clairement; mais à coup sûr, il ne sera jamais vulgaire.

M. Georges Desvallières est également en quête d'un idéal, et semble avoir envie de remonter par delà Gustave Moreau, jusqu'aux délicieux primitifs italiens,

ceux de la seconde génération, les Botticelli, les Lippi, qui ont comme raffiné l'élégance et modernisé la grâce. Sa *Sainte Marie, rose mystique!* est comprise à la façon de ces précurseurs de la Renaissance. Représentée à mi-corps au-dessus d'une tablette de pierre, elle tient d'une main une fleur et de l'autre un globe de verre bleuâtre transparent. C'est une femme d'âge déjà mûr : un voile fin tombe de ses cheveux grisonnants, et la tête, cerclée d'une mince auréole d'or, se rejette en arrière par un de ces mouvements d'onction légèrement apprêtée, qui sont familiers à l'art italien de l'époque. Derrière elle, quelques taches vives donnent l'indication confuse d'un paysage, que les primitifs auraient traité avec leur adorable précision. Il y a beaucoup de délicatesse et de candeur, mais cela manque un peu de fermeté. Le même défaut se retrouve, encore plus sensible, dans son panneau décoratif, *Enfants jouant.* M. Desvallières aurait d'ailleurs besoin, pour plus d'une raison, de se mettre à l'école des maîtres sévères ; il a parfois des libertés de dessin ou même des faiblesses qui auraient fait frémir le farouche Mantegna. Il lui faudrait apprendre aussi à composer, à serrer davantage ses sujets : il en est qui ne se comprennent pas, et cela tient à un défaut de netteté dans la conception. Il a des velléités intéressantes, et en même temps qu'une certaine tendresse, de véritables instincts de décorateur, en particulier l'amour des tons chatoyants de faïences, qu'il semble avoir puisé dans l'atelier de son maître Delaunay. Il serait regrettable que ces tendances, de nature relevée et peu commune, mais qui sont chez lui encore indécises et flottantes, n'aboutissent pas faute de discipline.

M. Laurent-Desrousseaux n'a pas de si hautes visées ; mais ce qu'il dit, il le dit bien, en toute simplicité, avec un charme pénétrant et doux. Il n'expose guère que depuis un ou deux ans. Pourtant il s'est déjà fait remarquer, et dès son premier Salon, en 1886, obtenait une médaille de 3e classe. Une des œuvres exposées cette année-là nous revient rue de Sèze. C'est un pastel, *Grand'mère,* qui appartient à M. Alphonse Daudet. La scène est empruntée à un des derniers romans du maître, l'*Évangéliste.* Les deux femmes sont seules chez elles au retour de l'enterrement. Éline songe tristement, sans force et sans courage, devant la fenêtre. Sa mère dort, épuisée par la fatigue et les larmes, la tête appuyée sur son bras, encore assise à la table non desservie. L'émotion est profonde, intime, et les dernières lueurs pâles du jour qui viennent lutter parmi les cristaux, les verres incomplètement vidés, avec les reflets jaunes de la lampe, prouvent un observateur très fin des phénomènes lumineux, en même temps qu'elles ajoutent à la scène l'impression toujours navrante des fins de journées tristes. Un autre pastel, les *Litanies de la Vierge,* représentant des religieuses dans leur oratoire, n'est guère moins juste de ton ni moins harmonieux d'enveloppe. M. Laurent-Desrousseaux a également quelques paysages d'un sentiment délicat. Ses pastels surtout sont excellents par la

légèreté, le moelleux. Je ne sais si je me trompe ; mais il me paraît fait pour comprendre et exprimer la poésie des choses simples, pour être, comme il l'a déjà essayé plusieurs fois, le poète des humbles. Ce n'est pas un rôle à dédaigner, ni qui soit déjà si facile.

M. Moreau-Nélaton a quelque chose des mêmes tendances : même affection pour le pastel, pour les sujets sans prétention naïvement observés, même recherche intéressante de la lumière, même coloration discrète, un peu trop grise pourtant. Ses paysages ou études d'intérieur ne manquent pas d'habileté, quoiqu'il ait déjà fait mieux parfois. M. Maurice Lobre a sa place marquée dans ce groupe qu'on pourrait presque appeler les *intimistes*. Ses intérieurs, dont un nous avait déjà frappé au dernier Salon, tous empruntés au même logis qui doit être le sien ou lui toucher de près, nous parlent d'une vie solitaire et cachée, un peu triste, non sans douceur. La même petite fille s'y retrouve toujours, silencieuse et grave, sérieuse avant l'âge comme les enfants qui vivent avec des gens âgés. Elle caresse un chat, s'apprête à prendre le thé, regarde des images près d'une vieille dame qui doit être sa grand'mère et qui fait de la tapisserie, ou se laisse apporter par elle son déjeuner au lit, le matin, au réveil. Tout cela est bien insignifiant sans doute, mais on aime l'art dans cette maison : j'aperçois par ci par là des études accrochées aux murs, des copies de Vélasquez ; et c'est lui, à n'en pas douter, qui aura conseillé ces gris fins, ces tonalités assourdies et tranquilles, qui sont si bien dans l'harmonie du sentiment. M. Walter Gay, un Américain, a eu une ou deux bonnes toiles, les *Fileuses*, l'*Atelier de couture* surtout, observé avec une ironie tendre, et baigné de lumière blonde. Dans cette grande pièce claire où le jour pénètre sans obstacle par de larges baies vitrées, trois bonnes commères travaillent de la langue autant que de l'aiguille entre leur canari et leur chat, tandis qu'au fond, assise devant une table, une jeune fille inoccupée et rêveuse semble partie pour les vagues régions d'amour. Cela rappelle assez Liebermann. Si l'auteur de cette œuvre charmante savait seulement rester toujours avec les simples ! c'est là qu'il trouverait des inspirations naïves. Malheureusement il y a un courant qui l'entraîne vers la petite peinture de genre qui plait à la foule, sujets alambiqués et précieux, personnages d'opéra-comique à la mode du XVIII[e] siècle (le *Remouleur*, la *Rencontre*) et qui pourrait bien le perdre, s'il ne réagit vigoureusement.

Quelques aventureux font un véritable abus de la lumière et veulent lui faire rendre plus qu'elle ne peut. Comme leurs tentatives procèdent toutes au fond d'un même principe, il est bon d'en dire un mot. La lumière nous arrivant par une suite de vibrations, d'ondulations légères, on a prétendu exprimer le mouvement même et donner aux objets des contours indécis, vagues ou déformés (ce qui ne s'est jamais vu) par l'atmosphère ambiante. C'était un prétexte à ne plus

dessiner. Aussi beaucoup qui ne savaient pas ou savaient mal se sont emparés de la doctrine avec enthousiasme, pour en couvrir leurs défauts. De là, le succès dans un certain monde de ces théories, dangereuses parce qu'on les a poussées à l'extrême. M. Ménard n'est pas précisément un convaincu : il tire des feux d'artifice jaunes au soleil couchant pour imiter Besnard, et peut-être aussi parce que cela le dispense de dessin. Celui qui représente le plus purement la doctrine, c'est M. Van Strydonck, un Belge. On n'a qu'à regarder un de ses tableaux, la *Malade*. Cela a l'air d'une ébauche informe. Les visages sont à peine indiqués, les contours tremblés, avec des repentirs, des retouches qui ont la prétention de rendre les palpitations de l'atmosphère. Tout est à l'état vague, diffus. On ne peut nier pourtant que la lumière ne soit juste et bien observée; mais le reste est absolument sacrifié. M. Angrand représente une variété curieuse du même groupe, les sectateurs de Monet ou de Pissaro, sortes de chimistes à leur manière, qui veulent remonter encore plus haut dans l'analyse de la lumière, et sous prétexte qu'elle se compose de divers éléments colorés, nous la montrent décomposée par le prisme. Ils procèdent par séries de taches grasses, d'empâtements robustes ou par points alternativement verts, rouges ou jaunes, pensant mieux rendre ainsi la vibration même des ondes lumineuses. M. Angrand use tour à tour de l'un ou l'autre système. Eh bien ! avouons-le, c'est encore celui de Monet qui a l'avantage : la *Couseuse*, *Dans le pré* ne manquent pas d'une certaine largeur d'effet. Quant au *pissarisme*, au moins tel qu'il l'entend, ce n'est guère qu'une mosaïque ridicule et bizarre. Il y a, du reste, dans tout cela beaucoup d'enfantillage, il ne faut pas se le dissimuler.

On n'oserait pas prononcer un si gros mot en parlant de M. Odilon Redon. Ce serait se faire des ennemis : car il a ses fanatiques qui ne jurent que par lui et qui préféreraient volontiers ses cauchemars aux pures visions d'un Vinci ou d'un Corrège. J'espère pour eux qu'ils le comprennent; j'espère pour lui surtout qu'il se comprend lui-même. Sa conception particulière de l'art se réduit en somme à quelques formules répétées à satiété : des têtes aplaties et sans cervelle, qui semblent coupées ou qu'il ajuste à des corps d'animaux hétéroclites comme on en voit dans les Tentations de saints flamandes, des bouches tordues, des yeux hagards et dilatés, des effets d'ombre. C'est étrange, hallucinant parfois, je le veux bien; mais vous ne trouverez rien là de cet accord intime entre la pensée et la forme, de ces rêveries éminemment suggestives, de cette profondeur philosophique même qui fait la séduction d'un Rops ou d'un Edgar Poë. M. Odilon Redon laisse volontiers dire qu'il est l'Edgar Poë du dessin, et peut-être le croit-il. Il ne lui manque pour cela qu'une chose, c'est d'avoir des idées. Il se laisse en général conduire par son crayon, s'abandonnant à des fantaisies baroques, à une recherche volontaire de la difformité, à toutes les

folies d'une imagination en délire; puis il fait comme les enfants, et essaie après coup d'attacher une pensée à ces divagations. De là, des titres sonores, le *Celte*, la *Landaise*, l'*Élixir de mort*, mais qui n'expliquent rien le plus souvent. Où il est le meilleur, c'est quand il a le moins de prétentions macabres, dans certains paysages, certaines têtes, le *Profil de lumière* surtout avec sa phosphorescence vague.

M. Khnopff, un Belge, veut être également mystérieux et profond ; mais il y met moins de candeur : on sent trop visiblement que c'est une pose pour étonner le public et se faire remarquer. Talent net, minutieux et précis, un peu trop propre et vernissé même, à la manière de Van Beers, il aurait pu être comme lui simplement amusant : il a préféré simuler des airs graves, une allure de pontife qui a pénétré les secrets de la vie et vient pour nous les révéler. Cela doit l'avoir pris comme une maladie après la lecture du *Vice suprême* de Peladan. De là, des peintures qui visent à être incompréhensibles au profane vulgaire (le *Vice suprême, De l'animalité, Une Sphinge*), mais qui sont en réalité de conception très superficielle, simple chinoiserie et étalage de bibelots bien peints. Même dans ses portraits, d'ailleurs très habiles, M. Khnopff garde son impassibilité de mage. Il n'est pas jusqu'à sa marque, sorte de cercle cabalistique, jusqu'à ses cadres en métal ciselé et de forme extraordinaire, qui ne prouvent l'intention arrêtée de faire de l'effet. Quand le tour sera joué et qu'il aura une certaine vogue, soyez sûrs qu'il renoncera de lui-même à ces énigmes qu'il aurait du mal à résoudre.

Citons enfin, pour n'oublier personne : M. Dauphin, de Toulon, dont les marines très propres, très bleues, toutes semblables, font songer vaguement à des chromolithographies soignées ; M. Vollon fils qui ferait mieux de peindre, comme son père, des cruches et des poêlons de grand style que de se gâter la main en faisant de petites femmes coquettes et léchées, pour la plus grande joie des mondaines ; Mme Ayrton, qui a encore beaucoup à faire pour approcher de David de Heem et de Jean Fyt ; MM. Gomez et Cresson, de personnalité encore indécise; M. Brunet, dont certains portraits ne sont pas mauvais, mais qui fera bien de méditer Ulysse Butin pour ses marines, afin de ne pas tomber dans l'enfantillage sous prétexte de naïveté.

La sculpture ne doit pas être négligée, car c'est une des parties intéressantes de l'exposition. Les œuvres de Mme Besnard surtout procureront de vraies joies aux raffinés. On ne craint pas les audaces dans ce ménage-là, mais on les fait accepter grâce à un réel talent. Le plus gros morceau est celui qui me plait le moins : c'est une *Nymphe* d'allure un peu gauche et gênée, d'expression incertaine, qui se tord douloureusement les bras. En revanche, les pures fantaisies sont charmantes, presque toujours originales et de sentiment très personnel, avec une pointe d'excentricité qui en augmente la saveur. Certaines études d'enfants

ont une grâce ingénue : *Bébé* (bronze), *Mère et enfant ;* on les devine faites avec tendresse. Un buste de jeune fille, en terre cuite, *Melancholia*, est séduisant par sa douceur triste, son étrangeté pensive, et d'ailleurs maintenu dans des tons éteints, presque incolores, qui sont très harmonieux. Les essais de céramique peinte offrent des notes plus vives, trop vives même parfois, au moins dans la *Tête* où certains sourcils jaunes dominent un peu crûment ; mais dans la *Fillette* les couleurs ennemies finissent par se réconcilier et s'unir, comme dans certains livres à images anglais. Cette petite bonne femme en robe verte à pois rouges, les cheveux très blonds, les bras nus, tenant une grosse pomme jaune, semble échappée à une ronde d'enfants de Kate Greenaway, avec son air confidentiel et fûté. C'est le même genre de charme. La tentative était audacieuse, mais elle a réussi, et il serait bon de voir s'acclimater chez nous ces statuettes coloriées qui animeraient nos intérieurs, leur donneraient plus de gaîté que le marbre ou les bronzes sévères. M. Michel-Malherbe n'est pas un embellisseur, et quelques bustes de femmes sont assez étranges ; il recherche l'expression, le caractère jusqu'à tordre les membres de ses figures, par une imitation évidente de Rodin. Une petite maquette d'homme symbolisant la *Douleur*, et *Glaukos*, le dieu mystérieux des légendes, prophétisant sur son rocher, ne manquent pas de vigueur. Attendons pour le juger que sa personnalité se soit dégagée plus nettement. M. Michel-Cazin, né dans une famille où l'on a le sens le plus délicat des arts, a quelque chose des qualités fines de ses parents, en particulier ce sentiment de mélancolie tendre au parfum discret qui leur est commun à tous deux. Un buste de jeune fille en cire, un buste de jeune garçon en bronze, des médaillons à la silhouette franche plairont beaucoup. Sa médaille pour l'Orphelinat des arts est à remarquer. Enfin M. Charlier, un Belge, nous présente une série d'œuvres intéressantes, des études de pêcheurs faites à Blankenberghe surtout.

A l'issue de cet examen prolongé on attendrait des conclusions, des vues sur l'avenir de tous ces artistes; mais nous avons dit l'essentiel au début. Tout n'est pas à louer ni à conseiller, tant s'en faut. Il y a des maladroits, il y a des extravagants et des poseurs ; mais l'ensemble est frappant par une véritable recherche de la sincérité. La nature est devenue notre grande maîtresse, la seule qu'on consulte et qu'on aime. Si les traditions académiques diminuent, le sentiment semble prêt à faire irruption dans l'art, et un nouvel idéal est en train de se créer. C'est aux artistes à ne pas compromettre leurs dons heureux par des improvisations hâtives, à ne pas vouloir parler trop tôt et trop vite, mais à méditer longuement leurs œuvres en silence : car les seuls germes féconds sont ceux qui sont restés longtemps sous terre, obcurs, ignorés, avant de paraître à la lumière et de s'épanouir au soleil.

PAUL LEPRIEUR.



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

M. LE COMTE DE CLARAC (2)



ÊME après avoir rendu ici à la mémoire de M. le baron Taylor les honneurs que je lui devais, en une notice (3), dont peut-être, chers confrères, vous ne m'avez pas encore pardonné les longueurs, il m'a paru qu'il me restait un autre devoir pieux à accomplir auprès de vous, et que ma conscience ne serait pleinement apaisée que le jour où j'aurais loué, selon ses mérites, devant votre Académie, celui qui, avant M. Taylor, a occupé dans cette enceinte le siège dont vous avez bien voulu ne pas me juger indigne. Cette succession, Messieurs, me rend le souvenir de M. le comte de Clarac particulièrement respectable, et tant que son éloge n'aura pas été prononcé devant vous, il me semblera que, mauvais héritier, je laisse sans sépulture les ossements blanchis d'un aïeul.

Elle est d'assez fraîche date la résolution votée par vous, sur la proposition de notre regretté confrère M. Lefuel, et qui oblige chacun de vos nouveaux élus à

(1) Voir *L'Artiste* de 1883 à 1887 *passim*, et Janvier 1888.

(2) Cette notice a été lue par M. le marquis de Chennevières à l'Académie des Beaux-Arts dans la séance du 19 novembre dernier.

(3) Voir *L'Artiste*, 1885, II, 245.

raconter la vie et les travaux de son prédécesseur. Elle ne remonte pas au delà du 13 novembre 1867, et l'obligation, est-il dit expressément, ne devait pas avoir d'effet rétroactif. Avant cela, le secrétaire perpétuel de votre compagnie n'était tenu qu'à des devoirs bien restreints envers chacun des membres décédés. Encore savait-il s'en affranchir quand bon lui semblait, et c'est pourquoi, sans doute, le jour de l'enterrement de M. de Clarac, M. Raoul-Rochette ne trouva rien à dire sur la fosse entr'ouverte. Ce fut — chose triste en vérite — un membre de l'Académie des sciences, M. le vicomte Héricart de Thury, qui, lié de vieille amitié avec M. de Clarac, rappela brièvement devant sa tombe les traits principaux de sa vie agitée et bien remplie, et se chargea de lui rendre les suprêmes et nécessaires honneurs.

Nous pouvons avouer ici, entre nous, que M. Raoul-Rochette, jouissant d'une très légitime autorité sur son terrain d'archéologue, ne passait pas pour être, dans la république des érudits, un confrère des plus commodes, ni un polémiste des plus endurants. Vous me pardonnerez, Messieurs, de toucher, sans toute la révérence voulue, à la mémoire de l'un de vos anciens secrétaires perpétuels, vous souvenant qu'en Égypte les rois eux-mêmes étaient soumis, après leur mort, au jugement public. Celui qui exerce obligatoirement sur nous tous, à tour de rôle, le droit et les fonctions de juge, ne trouverait pas lui-même équitable d'échapper à toute réclamation posthume. Et, Dieu merci, nous pouvons traiter aujourd'hui ce point délicat avec d'autant plus d'aise et de liberté, que jamais notre compagnie n'a possédé un secrétaire perpétuel d'esprit plus calme, plus équilibré, plus ouvert à toute noble indulgence, plus désintéressé de toute querelle de coterie et d'école, plus impartial, en un mot, ni aussi plus ferme dans la vérité que notre cher vicomte Delaborde.

Mais demander à votre secrétaire perpétuel de revenir de vingt ans en arrière pour raconter un passé déjà lointain, quand il peut à peine suffire au présent et à son travail minutieux de chaque semaine, et aussi, hélas! à préparer l'éloge de confrères qu'arrache du milieu de nous la mort toujours impatiente, semble-t-il, d'appauvrir notre pays, ne serait-ce pas trop exiger des forces d'un homme de tant de bonne volonté?

Messieurs, n'y aurait-il pas là une pieuse tâche à remplir pour ceux d'entre nous qui ont connu jadis l'un de ces négligés de votre Académie, s'ils ont quelque loisir à consacrer à l'étude toujours profitable des œuvres qui avaient créé à vos anciens confrères les titres légitimant vos choix? Je vous rappellerai une fois encore que les honoraires amateurs de l'ancienne Académie royale se prêtaient volontiers à de pareils travaux; et je ne doute point, pour ma part, que les membres libres de votre compagnie ne fussent heureux de contribuer, de loin en loin, par quelque notice, à compléter la galerie des portraits de ceux qui ont illustré votre maison.

Une mauvaise fortune singulière semble s'être attachée à ce qui pouvait servir la renommée de M. de Clarac. Même ces nécropoles banales qu'on appelle les biographies universelles, et où les plus médiocres et les plus inutiles, ceux dont la mémoire est le plus contestable, trouvent leur chapelle étiquetée, n'ont pas su tout d'abord et comme de parti pris, réserver la plus modeste case au souvenir de l'homme qui éleva un monument grandiose à la sculpture universelle. A peine au lendemain de sa mort, dans le *Moniteur* du 30 janvier 1847, un bout d'éloge funèbre, reproduit en tête du catalogue de ses livres et antiquités. Et ne dirait-on pas que la fatalité s'en est mêlée, quand on observe que le buste destiné, dans le palais de l'Institut, à conserver à ses confrères l'image du comte de Clarac, l'amoureux passionné de la belle sculpture antique et moderne, est certainement l'un des plus déplorables morceaux de marbre que nous devions à la générosité de l'administration des beaux-arts ? Mais aussi quel mauvais génie l'a poussé à vouer les études et les labeurs de sa longue vie à la glorification de celui des arts que d'aucuns estiment le plus difficile, le plus sévère, le plus noble en son abstraction, mais que le gros de la foule, à cause même de sa froide sévérité, ne considère que d'un œil distrait et ne pénètre qu'avec effort ? Il faut bien l'avouer, la popularité s'attache malaisément aux œuvres et aux noms de nos anciens statuaires. Tant qu'il s'agit des contemporains, que nous voyons vivant et travaillant au milieu de leurs confrères des autres arts, l'indifférence est plus difficile et il ne nous coûte pas de mesurer les mérites et l'intelligence de ces tailleurs de marbre avec ceux des manieurs de pinceaux ; même il arrive que l'équité publique se rend compte de la supériorité que peut avoir temporairement un art sur l'autre dans le courant général de l'école. Mais il est trop vrai que, dans la faveur et la mémoire des masses, la part entre les peintres et les sculpteurs sera toujours inégale, et cela se voit assez dans nos bibliothèques, où un volume à peine est consacré à la gloire de nos sculpteurs, quand dix autres plus pompeux énumèrent et décrivent et reproduisent par la gravure les œuvres de peintres fort secondaires. La plume brillante et chaleureuse de notre regretté confrère Charles Blanc a pu intéresser un nombre immense de lecteurs à l'histoire des peintres de toutes les écoles, et nous savons tous que son appétit d'étude était aussi largement ouvert à toutes les manifestations de l'art ; il eût mis en lumière avec une pareille ardeur le génie des statuaires et celui des architectes. Où est l'éditeur qui lui a proposé de raconter la vie des plus fameux sculpteurs des écoles diverses, en illustrant son texte par les estampes des marbres et des bronzes, honneur de nos musées ou de nos monuments ? Vos confrères de l'Académie française avaient encouragé par un de leurs prix les travaux de M. Jouin sur David d'Angers ; vous, Messieurs, vous avez mis au concours l'éloge de Coyzevox. Vous avez donné là un exemple digne de l'élévation et de l'impartialité de vos esprits ; et c'est

pourquoi il me semble que vous ne pouvez désapprouver ce que je tente ici en l'honneur de celui qui a consacré passionnément sa vie à la glorification de la sculpture.

La nation a pu, chose incompréhensible, oublier cette ère incomparable de paix, de dignité, d'honnêteté, de prospérité qu'on appelle la Restauration, et l'oublier à tel point, à la distance de quarante années, alors que le tiers des vivants de 1870 pouvait encore s'en porter témoin, qu'on a pu transformer, pour les masses populaires, cette époque bienfaisante et lumineuse en un temps d'oppression étroite et niaise. Mais le Louvre ne saurait avoir la mémoire si courte, et ce que les arts et nos musées doivent à ces quinze années est véritablement merveilleux. C'est d'abord le palais de Versailles, qui deviendra plus tard la grande œuvre de Louis-Philippe, et que Louis XVIII entreprend, dès la première heure, de remettre en état d'habitation royale. Il y emploie les jeunes pinceaux de M. Heim, d'Abel de Pujol, de Mauzaisse, etc. — Puis c'est la galerie du Palais du Luxembourg que le même roi consacre aux œuvres des artistes contemporains. — Puis, au Louvre, ce sont les salles du côté méridional du Palais, dont on fait décorer les plafonds par Ingres, Gros, Vernet, Picot, Heim, etc., que l'on destine à contenir les antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines, et qui formeront, sous le nom de Musée Charles X, l'écrin, très nouveau alors, des objets les plus précieux, entre les bijoux et ustensiles des civilisations antiques ; — enfin, c'est sous le nom de Musée d'Angoulême, le premier noyau des plus fameuses sculptures de la Renaissance et des derniers siècles, choisies dans la dispersion du Musée des Monuments français, et qui est appelé à devenir, pour l'histoire de la statuaire depuis le moyen âge, ce que la grande galerie est pour l'histoire de la peinture depuis Cimabue jusqu'à M. Ingres. — M. de Clarac fut le serviteur de ce beau mouvement, de cette heure féconde et brillante dans l'histoire de nos collections nationales. Il était d'une génération robuste avant tout et agissante, et qui voyait les œuvres à accomplir par leur côté d'ensemble, par leur large façade.

A l'encontre de la plupart de ses confrères en archéologie, qui trop souvent, depuis lors, ont dépensé et dispersé leur érudition en menus mémoires, M. de Clarac concentrait la sienne en livres denses et solides ; c'était l'homme des monuments, et celui qu'il a élevé à la statuaire, son *Musée de sculpture antique et moderne*, est, à coup sûr, le plus considérable qu'aucun savant de notre siècle ait songé à cimenter de sa peine et de sa fortune à la gloire de son art favori. Son affaire n'est point de disserter avec raffinement sur le geste probable de telle ou telle figure tronquée, ou sur les attributs hiératiques de telle ou telle divinité. Il discutait comme un autre à l'occasion, et il avait fait ses preuves. Pour les pas d'armes redoutables des doctes polémiques il était aussi fortement cuirassé qu'aucun de son temps. Mais il pensait, non sans raison et sans hauteur,

que son titre de conservateur des sculptures du Louvre l'obligeait à servir le roi et le public par de plus grandioses publications que celles des simples brochurettes, bagage ordinaire et suffisant de ceux qui se donnnent l'honorable tâche et souvent fort délicate d'élucider, sur une œuvre de rencontre, un point parfois très curienx et litigieux de l'histoire de l'art archaïque. Dans les in-folio grecs et latins, et dans ceux de la Renaissance et du XVII[e] siècle, il avait tout lu ; dans ses voyages, d'un bout à l'autre de l'Europe, il avait tout vu ; et de ces milliers de marbres et de bronzes qu'il avait admirés de ses yeux et crayonnés de sa main, il ambitionnait de faire un corps de science, un répertoire colossal, où les érudits du monde entier retrouveraient classées en un ordre général toutes les œuvres de quelque valeur, pouvant intéresser la curiosité universelle, et dont ses études sur notre Musée national du Louvre demeureraient le centre et la base. Il y usa sa vie et son patrimoine, et la patience infatigable de deux ou trois honnêtes gens fanatisés par son indomptable courage : tel ce M. Alkan l'aîné « typographe, ancien directeur des *Annales de la Typographie* », qui a raconté la vie de son protecteur avec tant de naïveté dans le *Journal des Artistes* de 1847 ; — tel surtout ce pauvre petit homme, M. Texier, son éditeur, que nous avons tous connu, et qui était resté le chien fidèle, le gardien religieux de l'honneur de son maître. Type du dévouement héroïque celui-là, d'une fidélité si touchante qu'elle en était quasi sublime ; car, après avoir, de son argent, fait construire le tombeau de M. de Clarac, il a voulu être inhumé à côté de celui auquel il s'était consacré tout entier, et dont il avait connu de près les dernières et rudes épreuves. Même après sa mort, il a tenu à être inséparable de M. de Clarac, comme on voit dans les cathédrales un personnage gisant ayant sous ses pieds le généreux compagnon de ses fatigues, qui l'a courageusement servi de son vivant.

Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste, comte de Clarac, était né à Paris le 23 juin 1777. Son père était maréchal de camp des armées du roi. Forcé d'émigrer en 1790, il emmena avec lui son fils en Allemagne. L'enfant apprit là sans effort une langue qui, plus tard, était destinée à lui fournir un utile instrument d'études pour ses travaux d'érudit. De là, il passa en Italie, et nous savons tous combien, à cet âge de prime jeunesse, l'air italien, tout imprégné d'art et de beauté, nous pénètre par tous les pores, et fait courir, à tout jamais, au fin fond de nos veines, la passion inextinguible du noble et du grand, et comment il en reste dans nos yeux l'éternelle vision des choses sublimes. M. Alkan raconte que « le cœur de M. de Clarac tressaillait encore de joie lorsqu'un demi-siècle après il racontait ce premier voyage. » Mais en 1795 son père l'appelait à l'armée de Condé, où il servit en qualité de sous-lieutenant dans les hussards de la légion de Mirabeau. Après les longs revers de cette petite armée, infatigablement dévoué à nos anciens rois, « M. de Clarac la suivit en Russie en 1797, et ne la quitta qu'en 1801, lors de son licenciement. »

De 1804 à 1807, on trouve à Paris M. de Clarac collaborant, par des articles de littérature orientale, de beaux-arts et de mélanges sur l'histoire russe ou américaine, à l'un des recueils les plus estimés de ce temps, les *Archives littéraires de l'Europe*, à la rédaction duquel prenaient part Bernardi, Dacier, Dupont de Nemours, de Gerando, Guizot, Morellet, Pastoret, Quatremère de Quincy, de Sainte-Croix, Suart, Vanderbourg, Walckenaer et autres. Ce qui semble l'attirer plus particulièrement dans ces études, ce sont les coutumes et les poésies des populations indiennes et persanes. Il va surtout emprunter la source de ses analyses et de ses traductions aux *Recherches asiatiques*, mémoires de la Société établie au Bengale. Mais, sans parler d'un compte rendu du Salon de 1806, il s'occupe déjà dans les *Archives littéraires* de sujets empruntés à l'antiquité, tels que « la connaissance que les anciens avaient du verre ». Deux ans après son dernier article dans le *Recueil* où il venait de mener campagne en si docte compagnie, le jeune érudit, en 1809, retournait en Italie, où, selon ses propres et trop justes expressions, « il *avait le bonheur* de diriger les fouilles de Pompéi. »

M. Alkan raconte que, pendant le séjour de M. de Clarac à Naples, il était devenu le précepteur des enfants de Murat, et que plus tard il revit à Paris, « avec une satisfaction inexprimable », le prince Achille Murat, le fils aîné du roi de Naples. Plus loin, il rappelle que M. de Clarac ne se séparait jamais d'une très jolie bague en or, ornée d'une pierre gravée antique, trouvée dans les ruines de Pompéi et dont la reine Caroline Murat lui avait fait présent. Il gardait non moins précieusement et avait fait encastrer sur le couvercle de sa tabatière d'or une petite médaille microscopique, portrait de la princesse Caroline, et qu'il tenait également d'elle. « La dernière fois que cette princesse vint à Paris, M. de Clarac lui fit la courtoisie de faire couler à son effigie plusieurs médaillons en bronze. C'était M. Depaulis, graveur en médailles, qui voulut bien se charger de ce soin et préparer le modèle. » Cette tendre piété dans les jours mauvais pour la reine qu'il avait servie, et dont il avait jadis éprouvé les bontés, était chose nouvelle alors et touchante, venant du légitimiste fervent et convaincu qu'il se montra toujours. Nous n'en voulons point toutefois faire un privilège de son parti. C'est devenu, depuis lors, une aventure assez commune, dans ce monde des arts, des lettres et des sciences, qui n'a point, Dieu merci, connu les brutales et grossières ingratitudes de la politique, que cette fidélité émue du souvenir pour les princes et les princesses des dynasties déchues, et cette reconnaissance libre et fière de tout cœur vraiment noble pour les gracieusetés des jours prospères.

Qu'il s'agisse de la fortune administrative de M. de Cailleux, du baron Taylor et du comte de Clarac, c'est toujours même temps, même origine et même histoire. La chute de l'empereur et les grands événements de 1814 avaient —

raconte M. Alkan — rappelé de Naples en France M. de Clarac. Il suivit le roi à Gand et revint avec lui à Paris. En 1816, il fut désigné pour faire partie de l'ambassade extraordinaire du duc de Luxembourg au Brésil. C'est à ce voyage que l'on doit le dessin exposé au salon de 1822, et si connu de tous par la gravure de Fortier (aujourd'hui à la Chalcographie du Louvre), la *Forêt vierge du Brésil.* Pour qu'il pût dessiner à l'aise cette œuvre singulière, on avoit cru devoir faire escorter l'artiste d'un certain nombre de nègres, chargés de le protéger contre les hôtes incommodes de la forêt. Mais, dès 1815, il avait été nommé conservateur des antiques, en remplacement de l'illustre Visconti qui venait de décéder et dont il ne parlait jamais qu'avec la plus grande vénération. Depuis son retour du Brésil, il ne quitta plus la France que pour faire, en 1833, un voyage de quelques mois en Angleterre et en Écosse.

Si M. de Clarac resta, même avec une certaine âpreté, fidèle jusqu'au bout à la branche des Bourbons qu'il avait d'abord servie, on ne peut que lui en faire honneur. Les fortes convictions sont devenues si rares en notre siècle, que, pour demeurer honnêtement inébranlable en sa foi et en sa reconnaissance première, un homme grandit et prend, dans la perspective de nos contemporains, l'apparence d'être d'un autre âge et d'un autre métal. Dur aux intrigants et aux rénégats, M. de Clarac ne sut tenir parfois, en ces matières, ni sa langue ni sa plume; et il faut savoir gré au pouvoir nouveau d'avoir fait la sourde oreille. Ce pouvoir donnait là aux révolutions futures un exemple qui n'a guère été suivi. Il leur apprenait comment un savant illustre qui honore son pays, et qui se dépense sans compter pour sa gloire, doit être, avant tout, respecté, même dans le for, fût-il imprudent, de ses préférences intimes : qu'en un mot l'intérêt et le bon service du pays doivent passer avant les mesquines défiances des susceptibilités politiques. Ne savait-on pas en haut lieu, aussi bien que dans le monde savant, que ce rude et noble M. de Clarac, cet homme de bien par excellence, dont les ressources de fortune étaient médiocres et allaient chaque jour s'épuisant, consacrait avec passion et jusqu'à l'aveuglement ce restant de richesse aux arts qu'il adorait ; et que nul n'était plus bienveillant et la main plus largement ouverte pour les artistes ; qu'outre son immense et dévorante publication, il avait soutenu à ses frais l'utile et dispendieux ouvrage du pauvre Willemin : les *Monuments français inédits, pour servir à l'histoire des arts, des costumes,* etc., continué après la mort de Willemin et pourvu d'un texte précieux par notre cher érudit M. André Pottier ; ne savait-on pas qu'arrivé lui-même quasiment à la gêne et à la misère, il s'était vu obligé de céder à la ville de Toulouse, en échange d'une rente viagère, son propre cabinet d'antiquités dont il était justement fier ; et que, pareil à l'alchimiste qui jette ses meubles dans son fourneau, c'était avec le produit de cette vente et ses maigres appointements qu'il entretenait toujours et toujours, et avec plus

d'acharnement que jamais, l'impression et la gravure, poussées avec des soins maniaques, de ces livraisons sur livraisons dont il ne devait pas voir les dernières ?

Je ne vous fatiguerai point, Messieurs, du détail de ses ouvrages. Si nous parlions devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres, à laquelle ses titres lui permettaient de prétendre presque aussi justement qu'à la vôtre, nous nous arrêterions sur chacune de ses dissertations pleines de vues justes et de déductions ingénieuses, remarquables souvent par leurs singularités bibliographiques. J'en veux du moins citer les titres depuis l'œuvre de début, *Fêtes des anciens,* imprimée à Naples vers 1809, au moyen d'une petite presse particulière dont il avait confié le maniement à un domestique du palais de la reine Caroline; puis les 93 pages, *Sur les Fouilles de Pompéi*, également imprimées à Naples en 1813, illustrées de seize planches dessinées par l'auteur, et dont il n'est venu en notre pays qu'un bien petit nombre d'exemplaires. M. de Clarac a voulu que vous possédiez, Messieurs, parmi les insignes raretés de votre bibliothèque de l'Institut, l'un de ces exemplaires, fort unique à coup sûr en son espèce, car il n'était pas seulement enrichi d'abondantes notes marginales, mais recomplété de sa page 93, disparue dans l'un des nombreux voyages qu'il avait faits entre les mains d'emprunteurs peu scrupuleux.

Dans sa *Description des antiques du Musée royal, commencée par feu M. le chev. Visconti, continuée et augmentée de plusieurs tables, par M. le comte de Clarac, conservateur des antiques dudit Musée* (Paris, impr. Hérissant Le Doux, 1820), et dans sa *Description des ouvrages de la sculpture française des XVI*e*, XVII*e *et XVIII*e *siècles, exposés dans les salles de la galerie d'Angoulême* (Paris, Impr. royale, 1824), M. de Clarac avait fait acte de conservateur savant et consciencieux des sculptures du Louvre. Il avait rempli avec honneur les devoirs de sa fonction ; et ses catalogues sont restés jusqu'après 1848 le guide des curieux et des étrangers dans notre superbe collection nationale ; et depuis lors, hélas ! leur absence nous a fait défaut à tous, car, chose triste à confesser, après un demi-siècle ils n'ont pas été remplacés. Mais le grand monument de M. de Clarac, là où il est tout entier, honneur et science, et dont nul savant d'Europe n'a jamais conçu ni édifié le pareil, c'est ce « Musée de sculpture antique et moderne, ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs, et inscriptions du Musée royal des Antiques et des Tuileries, et de plus de 2,500 statues antiques, dont 500 au moins sont inédites, tirées des principaux Musées et des diverses collections de l'Europe ; accompagné d'une Iconographie égyptienne, grecque et romaine, et terminée par l'Iconographie française du Louvre et des Tuileries. (Dédié d'abord à Sa Majesté Charles X.) Paris, Impr. royale, chez Victor Texier graveur, 1826-1846, texte gr. in-8o et planches au trait, gr. in-4o obl. » Un

pareil titre est comme une table des matières. Qui prétendrait vous dire, Messieurs, en quelques lignes, ce que M. de Clarac a fait entrer dans ces six énormes volumes dont les derniers, après la mort de l'auteur et sur ses manuscrits, ont été religieusement conduits à bonne fin par M. Alfred Maury, seul capable d'un pareil labeur, et de classer ces myriades de notes dont M. de Clarac avait usage de charger, recharger, surcharger, les épreuves de chacune de ses pages et dont la vue seule donne le vertige ?

Ce n'est pas seulement le monde des antiquaires, depuis qu'antiquaires il y a, qui est venu se fondre et se compiler là-dedans, par la description et l'explication, et l'histoire de toutes les statues antiques connues, et de tous les bas-reliefs, grecs et romains, et des autels, cippes, candélabres, sièges, etc., et des inscriptions grecques et latines, et quoi encore ? l'iconographie de l'univers ancien ; c'est la mythologie tout entière qui y passe, ou, pour mieux dire, les mythologies de tous les peuples connus ; il n'est si petit personnage des temps fabuleux qui n'ait là sa notice étudiée d'après les hiérographes les plus oubliés. Mêlez à tout cela l'histoire avec le chaos débrouillé de ses dates et ses détails biographiques les plus précis sur les figures représentées et sur les artistes de toutes les époques, et les investigations les plus approfondies sur les costumes de l'antiquité ; et avant cela, un demi-volume qui serait un livre sur la partie technique de la sculpture, et l'autre moitié de ce volume qui restera comme la monographie la plus complète du Louvre et des Tuileries et où M. de Clarac a rassemblé, avec la plus minutieuse patience et la plus exacte critique, tout ce que l'on pouvait savoir alors sur les excellents sculpteurs, architectes et artistes de toute sorte qui avaient pris part, depuis l'origine, à la construction et à la décoration de ces palais fameux ; et les 1,136 planches dont les cuivres sont conservés à la Direction des Beaux-Arts, et qui pourraient servir à la réimpression d'un ouvrage trop vite épuisé et si précieux pour l'enseignement supérieur de nos écoles. Quand je vous disais, Messieurs, que ce livre monumental était un monde, et que celui qui l'avait conçu et poursuivi jusqu'à la folie des plus minimes recherches, n'avait point la taille d'un homme de notre siècle aux études légères et dispersées, et où l'on semble craindre de bâtir sur des fondations trop puissantes !

Un jour Charles X, aux Tuileries, félicite M. de Clarac de la beauté de son ouvrage : « Sire, répondit le savant, je remercie Votre Majesté de ses bons souvenirs, mais avec de pareilles entreprises on va droit à l'hôpital. — Nous irons ensemble », répliqua le vieux roi, en lui frappant sur l'épaule. Et ce mot à M. de Clarac fait songer à celui, plus touchant peut-être encore, de ce même roi à Chateaubriand quelques années après à Holyrood, ce mot d'une insouciance si noble sur sa royale indigence. Et sans doute penserez-vous comme moi, Messieurs, qu'en notre siècle, assoiffé d'or sans vergogne, et où les plus hauts parvenus de la politique se sont montrés les plus âpres au gain et au thé-

saurisement, il sied mieux à un gentilhomme, fût-ce au premier gentilhomme de France, de mourir pauvre qu'enrichi.

Pour en revenir à la liste de ses publications courantes, tantôt escarmouches d'archéologue, tantôt solides enseignements de conservateur, comment M. de Clarac n'eût-il pas été l'un des premiers à parler de la conquête sans pareille que la France et les arts venaient alors de faire ? Aussi, dès 1821, publiait-il son savant mémoire « sur la statue antique de Vénus Victrix, découverte dans l'île de Milo en 1820 ; transportée à Paris et donnée au roi par M. le marquis de Rivière ». Il faisait suivre ce mémoire d'une courte dissertation « sur la statue antique connue sous le nom de Germanicus, et d'un personnage romain de Mercure ».

En 1829, il faisait imprimer, dans sa chère ville de Toulouse, ses « Artistes de l'antiquité, ou table aphabétique contenant jusqu'au VIe siècle de notre ère, tous les statuaires, les sculpteurs, les peintres, les architectes, les fondeurs, les graveurs en pierres fines que nous ont transmis les auteurs anciens et les mouunuments » ; travail qui laisse entrevoir des lectures immenses, et dont tous les érudits de son temps ont profité, à commencer par M. de Montabert pour son *Traité de la Peinture.*

Puis venaient encore, en 1830, ses « Mélanges d'antiquités grecques et romaines, ou Observations sur plusieurs bas-reliefs antiques du Musée royal du Louvre, et réplique à la réponse de M. Félix Lajard, de l'Académie royale des Inscriptions ». Il s'agissait dans cette « réplique » d'un sien article « sur le bas-relief mithriaque du Musée royal du Louvre ».

Et parallèlement à son ouvrage cyclopéen du *Musée de sculpture*, M. de Clarac menait la composition et l'impression très chargée et compacte de son « Manuel de l'histoire de l'art chez les anciens jusqu'à la fin du VIe siècle de notre ère. 1830-1847. 3 tomes en 4 parties ».

C'est à propos de ce *Manuel* que le pauvre souffre-douleur, le témoin martyr de ce remanieur perpétuel de ses propres textes, « sans plan et sans méthode arrêtée », M. Alkan l'ainé, s'écriait : « Il faudrait un volume entier et non quelques colonnes pour faire l'historique de ces quatre volumes in-12, pour raconter les vicissitudes qu'ils ont éprouvées, les changements, les métamorphoses que l'auteur leur a fait subir successivement. Nous y avons consacré quatorze années pleines et entières de notre existence. Que de travaux, que de démarches chez les artistes, que des tribulations, mon Dieu! — Ces quatre volumes inédits sont venus se joindre au *Musée de sculpture* pour achever la ruine de leur malheureux auteur... »

Pour le second volume de son *Manuel*, M. de Clarac avait fait graver, toujours à ses frais, un alphabet étrusque et un alphabet ponctué afin de représenter toutes les lettres qui se trouvent sur les vases étrusques et sur les pierres gra-

vées ; et les épreuves de ce volume avaient été revues par M. Dubois, sous-conservateur des Antiques, très versé dans la glyptographie et la dactyliographie, et qui mourut quelques jours avant M. de Clarac. Nous l'avons connu, ce M. Dubois, qui n'était guère d'humeur plus accommodante que celle de son maître. Il avait le verbe très drôle et la dent très dure, et son manque de respect remontait parfois, — Dieu lui pardonne, — jusqu'à M. de Cailleux. Pour jouer pièce à ses confrères les archéologues, on le savait homme à imaginer les plus singulières supercheries, et c'est lui qui leva ce lièvre dont tout le monde antiquaire fut si vivement ému, d'une lame en plomb trouvée à l'intérieur d'une statue de bronze, et qui donnait le nom de son sculpteur.

Voici d'ailleurs le récit de l'aventure, tel que l'a résumé M. Alkan : « Le Musée royal avait acheté, en 1835, du savant antiquaire M. F. Millingen, une statue d'Apollon Philésius, trouvée près de Livourne. Malgré tous les soins que l'on prit de cette jolie statue depuis son acquisition, on aperçut des traces d'oxydation. En 1842, M. le directeur des Musées royaux prit le sage partie de faire vider cette statue. Comme M. le comte de Clarac était à la campagne, ce soin fut confié à M. J.-J. Dubois, sous-conservateur du musée des Antiques, qui s'adjoignit M. Laitié, sculpteur, et d'habiles ouvriers. Cette statue avait longtemps séjourné dans la mer ; on en retira naturellement du sable ; mais bientôt il en sortit une lame de plomb, couverte d'oxyde, car c'est cette lame qui faisait tout le procès chimique à la statue d'Apollon. Sur cette lame de plomb, sous une épaisse couche de poterie, la sagacité de M. Dubois sut bientôt découvrir le nom de l'artiste qui a trouvé ce moyen ingénieux de passer à la postérité, car on sait que, dans les temps anciens, il était défendu aux artistes d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages. »

M. de Clarac ne manqua pas de s'occuper d'un incident étrange qui touchait de si près sa conversation des Antiques, et en mai 1834 (?) il faisait imprimer chez Vinchon la brochure de 16 pages intitulée : « Sur une inscription gravée sur une lame de plomb trouvée dans une statue en bronze du Musée du Louvre, et sur les signatures inscrites par les artistes grecs sur leurs ouvrages. »

Rien d'ailleurs de ce qui touchait à l'archéologie ne lui était indifférent, et le vieux Paris ne lui était guère moins cher que l'antique Athènes ; c'est ainsi qu'il avait fourni l'article sur Saint-Germain-l'Auxerrois à la belle publication de l'un de ses meilleurs amis, l'un de vos anciens confrères, et que j'ai encore eu l'honneur d'approcher dans l'un des premiers jurys de peinture que j'aie fréquentés en nos Salons annuels : *Souvenirs du vieux Paris ; exemples d'architecture de temps et de style divers. Trente vues dessinées d'après nature, par le comte Turpin de Crissé, membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts. Dédié au duc de Bordeaux. Avec des notices historiques et descriptives,* par Mme la princesse de Craon, Mme le comtesse de Meulan et par MM. de Beau-

chesne, Castellane, de Clarac, de Courchamps, de Laporte, de Lasalle, de Pastoret, Quatremère de Quincy, Raoul-Rochette, de Rességuier, Revoil, du Sommerard et de Vimeux. Il existe de ce premier recueil in-folio deux éditions, l'une de 1835, l'autre de 1837.

On peut dire que l'œuvre de M. de Clarac était accomplie — sauf cette grande publication qui le dévora jusqu'à la fin, comme le vautour Prométhée — quand l'Académie des Beaux-Arts eut à cœur de couronner cette œuvre, en appelant parmi ses membres celui qui avait tant fait pour le noble art de la sculpture. Il fut élu académicien le 26 mai 1838, et le roi, quatre jours plus tard, approuvait l'élection. Il succédait dans votre compagnie, Messieurs, à un aimable amateur, dessinateur habile de paysages, et qui nous a laissé un beau livre sur Fontainebleau, Antoine-Laurent Castellan, né à Montpellier le 1er février 1772, mort le 2 avril 1838; celui-ci appartenait à votre Académie depuis le 6 avril 1816. — M. de Clarac, après avoir joui huit ans seulement d'une confraternité qui lui avait été un grand orgueil et un grand réconfort, laissait sa place parmi vous, Messieurs, à M. le baron Taylor, un homme de la même trempe et de la même génération vigoureuse, laborieuse et entreprenante et qui sut, Dieu merci, garder trente-deux ans ce même siège, pour représenter dans votre société, après les études sévères et quasi abstraites de l'art antique, le respect de nos monuments nationaux et des reliques trop longtemps et trop injustement dédaignées des arts du moyen âge et de la Renaissance.

Je n'ai vu de près M. de Clarac que trois ou quatre fois, les jours où les besoins de son service ou de ses études appelaient impérieusement dans les bureaux du Louvre le conservateur de la sculpture antique et moderne. Les conservateurs de ce temps-là n'avaient point de cabinet administratif dans le Musée, et si M. Granet avait pied dans le palais, ce n'était point comme conservateur de la peinture, mais à titre d'artiste gratifié d'un atelier. D'ailleurs dans les dernières années du règne de Louis-Philippe, l'autorité des musées royaux et leurs relations avec le public étaient toutes concentrées dans les mains du directeur, M. de Cailleux, exclusivement préoccupé de la grande œuvre du Musée de Versailles. Les catalogues du Louvre, quand catalogue il y avait, — je parle de la peinture et des dessins, — se rédigeaient, comme besogne de bureau, par les employés de l'administration, sous la responsabilité, l'initiative et le contrôle du directeur, et c'est ainsi que lorsqu'un heureux mouvement d'études et de curiosité, manifesté par certaines publications du dehors, amena vers 1847 M. de Cailleux à la refonte érudite du catalogue de la peinture, il chargea non pas M. Granet, mais M. Eud. Soulié que vous avez connu, depuis, conservateur de Versailles, et qui n'était alors que simple commis d'une classe supérieure à la mienne, de relever les signatures et les dates ins-

crites sur les tableaux, et de chercher les origines et l'histoire de chaque œuvre soit dans les anciens inventaires, soit dans les guides, soit dans les biographies, — point de départ de ces excellents livrets de M. Villot et de M. Reiset, qui ont depuis servi de modèles aux catalogues de la province et de l'étranger.

M. de Clarac et M. Granet ne nous apparaissaient donc que fort rarement au Louvre, et je n'ai pu garder qu'un souvenir fugace du premier, soit quand nous le voyions allant et venant à travers la grande cour de ce palais, dont les salles basses étaient son domaine, soit alors qu'il cédait à son habitude italienne de la sieste dans le fauteuil de notre chef de bureau. Je me rappelle pourtant sa taille moyenne et robuste, et sa tête solide et carrée à la chevelure bien plantée et encore abondante. Quant à M. Granet, il venait coiffé de sa calotte légendaire, s'asseoir, une fois par mois, devant le poêle de notre rez-de-chaussée de la cour du Sphinx, et y devisait un moment avec sa bonhomie accoutumée. C'est tout ce qui me reste en mémoire de ces deux personnages illustres, à moi l'un des derniers survivants de l'ancienne administration des Musées. Mais nous savions que M. de Clarac poursuivait chez lui avec une persévérance indomptable, l'immense publication du *Musée de Sculpture*, et son ombre fidèle, le bon petit M. Texier, ne nous laissait rien ignorer de l'activité de son maître. M. de Clarac ne devait point d'ailleurs tarder à disparaître, car il mourut le 20 janvier 1847. Trois jours après, le personnel du Louvre était appelé à sa cérémonie funèbre. Je me souviens que c'est dans l'étroit escalier qui montait à l'appartement modeste de cet infatigable travailleur, rue du Faubourg-Saint-Honoré, que je rencontrai pour la première fois notre cher confrère M. le comte de Nieuwerkerke, le futur directeur des Musées. Celui-ci devait plus tard, en 1854, commander pour le Louvre au sculpteur A. Arnaud le buste de son vieil ami et le placer sur l'une des cheminées du Musée Charles X, non loin du buste de Visconti, que M. de Clarac n'avait jamais cessé d'exalter comme le premier et le modèle des antiquaires de l'Europe, et dont il avait continué et amplifié les beaux classements et les savants catalogues. M. de Nieuwerkerke fit mieux encore. Dans les dernières années de sa surintendance, il attacha à la conservation des Antiques du Louvre un jeune archéologue de bon œil et de bon jugement, plein d'ardeur et de science et qui appartenait à la famille de M. de Clarac, M. Héron de Villefosse.

Vous savez ce qu'il est devenu ; il est aujourd'hui l'un de vos confrères, dans l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Il a su rendre au Louvre de si vaillants services par son intuition solide et pénétrante des choses de goût, par son esprit sûr et bien ordonné, par ses travaux déjà nombreux, par son amour héréditaire de la maison qu'il a protégée aux côtés de notre cher Barbet de Jouy durant la Commune ; il a su, au dehors, se faire estimer si haut parmi ses con-

frères en recherches, par son savoir spécial d'épigraphiste, et cette curiosité si précieuse et communicative, *de omni re scibili,* en ce qui touche le cadre très large de l'archéologie, que le voilà, quarante ans après la mort de M. de Clarac, occupant à bon droit et à l'appel de tous, le fauteuil de conservateur des Antiques qu'on a illustré dans sa famille, et ce n'est pas lui qui laissera dépérir cette mémoire vénérée.

A défaut de M. de Villefosse, que vos usages ne permettent pas, et je le regrette, d'aller chercher dans l'Académie voisine pour vous raconter la vie si pleine d'œuvres de ce parent, dont il prolonge au Louvre les traditions, j'ai là assis près de moi, Messieurs, un de nos chers confrères, M. Heuzey, qui eût pu vous parler de M. de Clarac avec une bien autre compétence que la mienne. M. de Clarac ne m'appartient à moi, très ignorant et très indigne, que par la filiation de nos sièges, mais à M. Heuzey est échu, au Louvre, l'un des départements du vaste empire que M. de Clarac tint jadis entre ses mains, et vous savez avec quelle érudition brillante, ingénieuse et nouvelle notre confrère gouverne aujourd'hui ce département. Je dis vaste empire ; sous M. de Clarac, il ne l'était pas autant que de nos jours, où il s'est fort étendu par le grossissement des séries anciennes, et par des conquêtes de provinces alors entièrement inconnues et que nous ont values les fouilles merveilleuses non seulement sous la vieille Grèce, mais dans les sables d'Asie et d'Afrique et jusque dans les forêts d'Amérique. Force a bien été de partager cet immense domaine quasi sans bornes et qui s'accroît et s'accroîtra désormais à chaque heure et qu'on ne peut plus parcourir qu'en épelant chaque matin une langue nouvelle, un alphabet nouveau, domaine auquel n'eût pu suffire ni M. de Clarac, malgré ses larges épaules, ni pas un de sa taille.

Nos jeunes conservateurs du Louvre ont matière à ajouter de beaux volumes au *Musée de sculpture antique et moderne* de M. de Clarac ; mais ils ne doivent jamais le laisser oublier. Ce Clarac c'est l'ancêtre, c'est le pionnier des travaux formidables, celui qui a appris au Louvre comment un passionné du beau et de la gloire peut à la science qu'il adore et à la sainte maison dans laquelle il s'est incarné, sacrifier sa vie, ses veilles sans repos, et l'héritage de ses aïeux et jusqu'au pain de ses derniers jours.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.





L'EXPOSITION DES ŒUVRES

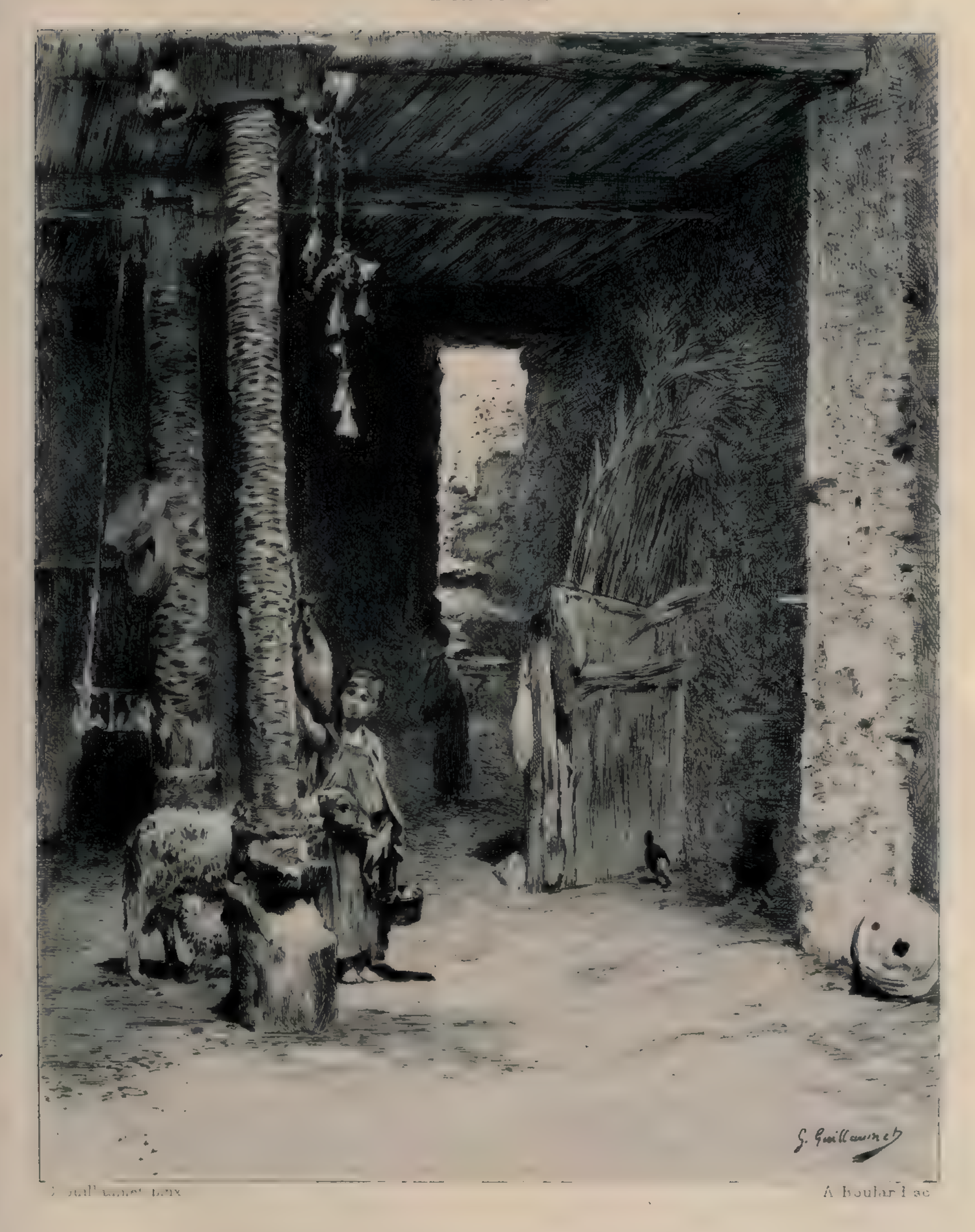
DE

GUSTAVE GUILLAUMET



'EXPOSITION posthume des ouvrages d'un peintre est souvent une épreuve dangereuse. Par le prestige d'une exécution brillante, par les ressources d'une imagination vive qui lui fait trouver chaque année, à l'époque du Salon, un sujet frappant et imprévu; quelquefois même par sa seule influence personnelle sur un groupe de clients qui chantent ses louanges, plus d'un artiste sans grand talent trouve le moyen d'enchaîner le succès pendant toute sa vie. Mais qu'on ne s'avise pas de réunir dans un même lieu, après sa mort, les ouvrages de ce prétendu triomphateur ! La juxtaposition de tant d'œuvres fêtées, qui semblerait au moins devoir faire ressortir la fertilité d'esprit du peintre dans le choix des sujets, ne servira qu'à mettre en relief la monotonie d'un procédé habile mais superficiel, qui cache mal l'indigence du fond et l'absence des qualités fondamentales.

En revanche, voyez comme la conscience en art est la meilleure et la plus



G. Guillaumet pinx — A. Boulard sc

INTÉRIEUR À LA-ALIA

Imp. A. Porcabeuf

sûre de toutes les habiletés ! Guillaumet n'avait jamais cherché à éblouir la foule ; il n'avait jamais frappé sur le moindre tam-tam, pour forcer l'attention de ceux que l'art véritable n'intéresse pas ; naïvement, loyalement, par un effort continu vers le mieux, il s'était affranchi peu à peu de ce qu'on est convenu d'appeler les lisières de l'école, de ce qui n'est en réalité que la compréhension incomplète des principes nécessaires, principes que la tradition conserve et que bien des gens savent transmettre par la parole sans pouvoir les enseigner par l'exemple. Les matériaux que la nature offre à l'art sont si complexes, si brouillés les uns dans les autres, qu'un jeune homme a bien de la peine à démêler au milieu de ce riche chaos le choix qu'il devrait faire. Les leçons reçues à l'école ou ailleurs sont déjà un guide précieux pour le commençant ; puis vient l'imitation d'un maître préféré, c'est-à-dire l'utilisation, de seconde main, des éléments que le maître avait directement empruntés à la nature, inépuisable réservoir des formes et des couleurs ; enfin, après cette double initiation, l'élève sincère finit par devenir un maître, ce qui veut dire qu'à son tour il choisit dans l'univers visible les éléments les plus conformes à son tempérament d'artiste. Quant aux habiletés de pinceau, le jeune homme destiné à devenir un maître, ne s'en occupe pas, n'ayant rien à cacher. On trouve toujours le moyen d'exprimer simplement ce qu'on a profondément senti.

C'est ainsi que fit Guillaumet. Il progressa constamment, cherchant toujours à être plus près du vrai, ne négligeant aucun enseignement, ne dédaignant aucun exemple, mais réagissant de toutes ses forces contre l'imitation superficielle et par conséquent servile.

L'exposition actuelle permet de suivre pas à pas le développement de son originalité. Ayant fait cette étude antérieurement (1), nous nous garderons de la recommencer ici ; mais il ne sera pas mal, pourtant, de citer trois tableaux déjà anciens dans son œuvre et que peu de gens se rappellent. Son *Marché arabe dans la plaine de Tocria*, qui parut au Salon de 1865, appartient aujourd'hui au musée de Lille. C'est une œuvre de transition où se meuvent un grand nombre de personnages. On peut y trouver quelque papillotage au premier plan, mais les foules du second et les montagnes du lointain sont déjà presque irréprochables. Au Salon de 1867, *Aïn-Kerma (la Source du Figuier)*, aujourd'hui au musée de Pau, montre encore une imitation indirecte des maîtres antérieurs par la préoccupation des tons éclatants et contrastés : c'est une jolie symphonie, ce n'est pas encore tout à fait la nature consultée directement. Le *Campement d'un Goum* (Salon de 1870, musée de La Rochelle) est curieux par le mélange d'impressions étrangères qui s'y trouve uni à une sûreté d'observation déjà remarquable : on dirait un tableau de Fromentin repeint avec plus de fermeté et

(1) Voir *L'Artiste*, mai 1887.

moins de légèreté par un artiste consciencieux, puis repris çà et là par un excellent élève de Delacroix, qui aurait donné de la tournure à quelques personnages et introduit dans l'harmonie générale un peu crue quelques-uns de ces beaux rouges qui éclatent sourdement dans les ouvrages de l'auteur des *Convulsionnaires de Tanger*. Guillaumet est déjà un peu plus lui-même dans la *Halte de chameliers* du Salon de 1875.

Nous avons dit tout à l'heure qu'il arriva un jour à ne plus imiter personne, mais à s'inspirer librement des conseils et des exemples de maîtres vivants ou morts. Millet fut certainement un de ses éducateurs par l'exemple ; mais François Bonvin, le grand artiste qui vient de mourir, fut à la fois un de ses meilleurs amis et de ses plus utiles conseillers. Nous avons recueilli à ce sujet, de la bouche de Mme Guillaumet, des renseignements bien intéressants. Guillaumet connaissait Bonvin dès avant 1875; à cette époque déjà il lui écrivait à peu près ceci : « Je suis mécontent de ma *Halte de chameliers*. Pourtant, je l'enverrai au Salon pour obéir à des amis qui me le conseillent ». Deux ans après, on peut prendre sur le fait la part de collaboration de Bonvin, en comparant l'étude et le tableau du *Marché arabe* du Salon de 1877. Le tableau est trois fois plus grand que l'étude; on peut constater entre les deux beaucoup de différence ; l'étude garde une certaine supériorité par un accent de nature plus intense, mais le tableau reprend l'avantage de deux façons. D'abord la composition y est plus légère, moins touffue, plus élégante par les silhouettes; ce perfectionnement, sans aucun doute, appartient en propre à Guillaumet, qui a toujours eu le sens de la composition développé à un degré extraordinaire. Ce qui provient de Bonvin, c'est le conseil de simplifier l'effet, d'alléger le ciel et surtout d'éteindre dans une gamme générale les colorations un peu trop vives : voyez par exemple comment, grâce aux conseils d'un homme qui connaissait tout le prix de la sobriété, le vert métallique du grand arbre qui domine la colline s'est adouci presque jusqu'au gris ; comment le tapis étendu sur le sable, d'un bleu un peu cru et d'une surface un peu cahotée dans l'esquisse, a pris dans le tableau un aspect doux et vrai, au point de devenir une excellente nature morte qui se laisse voir sans se montrer.

Bonvin était un admirateur des Hollandais ; il connaissait à fond les lois de la perspective aérienne ; et c'est lui qui a sinon éveillé — la chose était déjà faite depuis longtemps — au moins avivé, chez Guillaumet le goût de ces « problèmes de la lumière » que ses derniers ouvrages ont montré si habilement résolus. Les « intérieurs » dont nous aurons à parler tout à l'heure le prouveront surabondamment.

Plaçons ici quelques détails sur sa manière de travailler. Il réfléchissait beaucoup avant de « s'asseoir » devant la nature. Quand il avait trouvé l'endroit favorable, il commençait toujours son travail par une étude peinte. Bien des

gens préfèrent débuter par un dessin, et cette méthode semblerait la plus naturelle, puisqu'elle va du simple au composé ; mais on peut se rendre compte aussi que l'impression première étant une impression d'ensemble, c'est celle-là qu'on exprimera avec le minimum d'effort. Quoi qu'il en soit, le procédé réussissait à Guillaumet, car la présente exposition est remplie d'esquisses très savoureuses, les unes aussi petites qu'un feuillet de papier à lettre, les autres deux ou trois fois plus grandes, qu'il achevait souvent en quelques heures, absolument d'après nature. Ce premier travail fait, ayant appris par cœur l'ossature de son paysage, il exécutait un dessin très serré, qui devait le guider plus tard là où son pinceau un peu fiévreux aurait exprimé plutôt les valeurs que les lignes. Puis, venaient des dessins plus petits pour les détails, les figures, plantes, rochers ou cailloux.

Parfois il faisait deux études et plusieurs dessins, portant dans chacun d'eux son attention sur des points différents.

L'exposition actuelle montre côte à côte ou, du moins, pas loin les uns des autres, un grand tableau et l'étude qui a servi à le faire ; souvent même un dessin s'y trouve joint. Il est bien intéressant de comparer, par exemple, le grand tableau de la *Séguia* avec l'étude d'un pied de longueur où se retrouvent déjà complètement la contexture des détails, le grain de l'écorce du tronc d'arbre creusé qui conduit l'eau, la rugosité des terres au bord du ruisseau ; en même temps un petit dessin exécuté légèrement, mais avec une extrême précision qui n'exclut pas la souplesse, permet d'imaginer comment l'artiste, muni de si précieux renseignements, pouvait rentrer sans inquiétude dans son atelier de Ville-d'Avray.

Son grand *Intérieur saharien* fut fait dans les mêmes conditions avec une petite étude à l'huile où se trouvent d'autres figures, et un dessin (appelé comme l'étude, *à La-Alia*) qui est à la fois très serré et très gros d'exécution. Ce dessin conserve près du berceau une figure qui se trouvait primitivement dans le grand tableau, mais qui en fut ôtée, au mieux de l'effet général, après bien des réflexions et des hésitations, car Guillaumet faisait tous ses efforts pour ne rien livrer au hasard.

Parfois ses études s'appliquaient à un même endroit, mais avec des variantes considérables. Il avait une préférence marquée pour ces délicieux bords de rivière un peu encaissés et chargés de palmiers, où le lit est de sable avec une mince couche d'eau qui serpente au travers. On peut compter, dans l'exposition actuelle, huit à dix de ces bords de rivière, qui sont un ravissement des yeux et, selon une expression très juste, un vrai « bouquet de couleurs ». L'étude ne perd rien de son charme quand elle est peuplée de ces élégantes figures de laveuses qui semblent venir en ligne droite de Tanagra, et qui, vêtues d'un costume léger, jambes et bras nus, pressent de leurs talons le linge savonneux

ou encore, accroupies, le battent d'une branche de palmier. Leurs costumes, dont la couleur est adoucie par la distance, sont tantôt d'un rouge vif qui égaie tout le tableau, tantôt d'un bleu intense et presque sévère qui devient une note dominante et qui donne à la composition son assiette au point de vue des valeurs. Heureux l'acheteur qui aura choisi à la vente ces œuvres charmantes, si légèrement brossées, qui semblent un rêve fixé par la baguette de quelque magicien. Nous ne plaindrons pas davantage les futurs possesseurs d'un dessin délicieux représentant le même site avec des groupes de laveuses debout : c'est à peine commencé, semble-t-il, tant le crayon est discret, mais il n'y a rien à ajouter dans cette œuvre si blonde et si ensoleillée, où le besoin de la couleur même ne se fait pas sentir.

Dans les six ou sept dernières années de sa trop courte carrière, Guillaumet s'était aperçu qu'il entasssait les études par centaines et que jamais, dût-il vivre un siècle, il ne pourrait traduire en tableaux un si grand nombre de documents; il prit alors le parti d'emporter des toiles ou des panneaux plus grands et de faire des « tableaux d'après nature ». De là est venue la surprise de cette exposition. Personne, sauf quelques rares amis de l'artiste, ne soupçonnait de telles richesses. Peu couru par les marchands de tableaux, — peut-être parce qu'il ne courait pas après eux, — il était presque inconnu du grand public, et les artistes eux-mêmes, à moins d'être admis tout à fait dans son intimité et d'avoir droit à des fouilles dans ses armoires, le considéraient volontiers comme un chercheur au travail lent.

C'était une erreur absolue. Guillaumet avait, au contraire, en présence de la nature un enthousiasme, une allégresse qui faisait son travail joyeux et son exécution rapide. Les plus belles heures de sa vie se sont écoulées au fond du désert, dans les endroits perdus que nul voyageur n'avait jamais visités, et où, ayant pour habitation une masure en pisé, il vivait absolument de la vie primitive, en libre et constante communion avec la nature. Sa seule occupation, là-bas, était de vivre dans le beau, comme les ascètes des premiers siècles vivaient en Dieu. Loin des entraves de la civilisation, les soucis de la vie matérielle n'existaient pas pour lui ; car sa chère femme (combien peu l'auraient imitée !) le suivait courageusement dans le désert, lui ôtait les cailloux du chemin, jouait autour de lui, sans se lasser jamais, le rôle d'une fée bienfaisante, prévenait ses moindres désirs, lui préparait ses pinceaux, ses couleurs et ses toiles, lui cherchait de beaux sites, pénétrait dans les intérieurs les plus fermés — où l'autorité militaire elle-même n'aurait guère pu entrer qu'en blessant les convenances arabes, — et là, grâce à quelques notions de la langue du pays, usant des innocentes roueries féminines que lui inspirait le désir de donner à Guillaumet une joie artistique, elle amadouait le maître du logis et apprivoisait les femmes. Ce résultat était plus difficile à obtenir qu'on ne pourrait l'imaginer. Parfois, quand l'artiste

pénétrait dans un intérieur, les femmes occupées à tisser, à carder, à filer, à préparer le kouskoussou, le regardaient avec des yeux de gazelles effarouchées, puis, pendant qu'il préparait sa palette, disparaissaient silencieusement. L'artiste se trouvait en présence d'une nature morte ! A la longue, pourtant, la diplomatie de sa femme finissait par triompher de la sauvagerie des habitants du lieu.

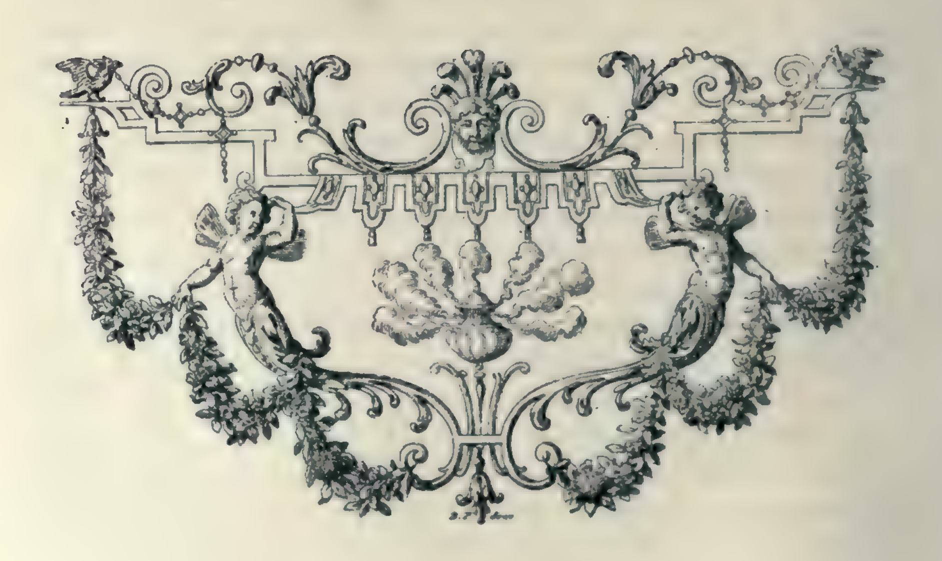
Mme Guillaumet a donc été la véritable collaboratrice de son mari. Sans elle, ces admirables intérieurs, qui sont l'œuvre maîtresse de l'artiste et l'honneur de son exposition posthume, n'auraient certainement pas pu être exécutés. Parmi ces intérieurs, citons les *Tisseuses*, qui a été gravé par M. Guérard ; *Fileuses et Cardeuses à Bou-Saada*, où Guillaumet représenta dans leurs costumes pittoresques trois figures de femmes exécutées avec une préoccupation du modelé serré, qui montre combien le besoin de la perfection le dominait. S'il avait vécu davantage, il aurait certainement cherché à introduire dans sa peinture un reflet des qualités qui ont fait d'Ingres le plus grand peintre du siècle.

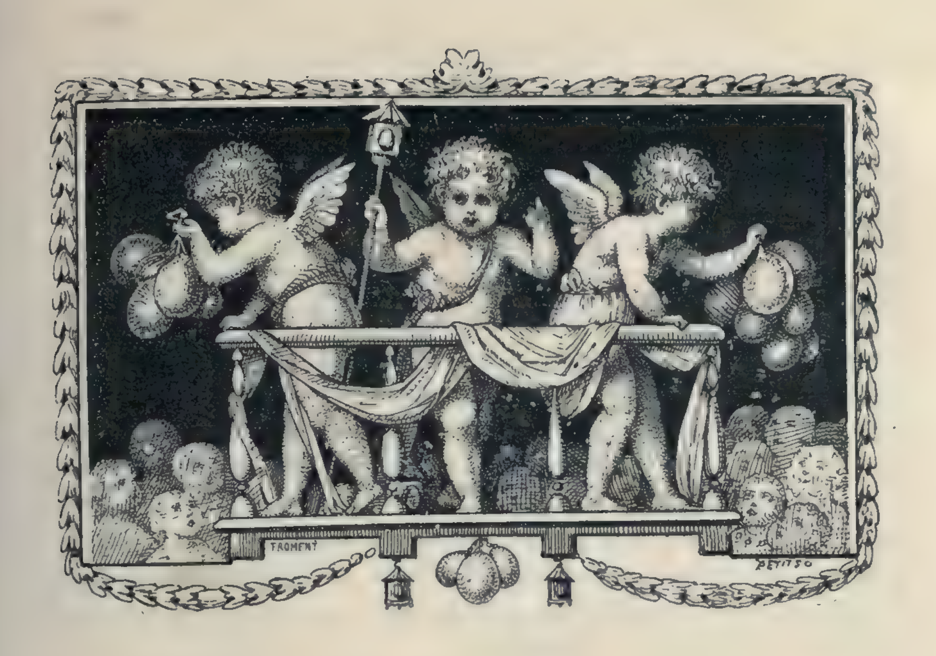
Il exécuta plusieurs tableaux-études d'un *Intérieur à Biskra*. Cette fois, la porte qu'éclaire la pièce n'est pas ménagée dans le mur du fond, comme dans le grand *Intérieur saharien* qui est la propriété de M. Hakim ; elle est perpendiculaire au plan du tableau, et la lumière extérieure pénètre un peu obliquement, du haut en bas, avec toutes les dégradations possibles sur le mur du fond. Dans l'un d'eux une figure est debout au bas des marches que domine la porte ; dans un autre, la figure est debout sur la plus haute marche, en pleine lumière ; dans une autre encore, des figures sont assises par terre, et il y a vraiment du rembranesque dans le mystère de leur clair-obscur. Guillaumet avait été évidemment très frappé de cet effet de lumière oblique, si riche et si doux, car il agrandit un de ces tableaux-études pour faire un tableau proprement dit, qui porte le dernier numéro du catalogue. C'est une merveille de poésie simple, d'harmonie et d'intimité, une de ces œuvres que l'on crée, non pas pour amuser les yeux d'un indifférent, mais pour donner un peu de son âme à une autre âme.

Son *Intérieur à Bou-Saada*, dont il a fait aussi plusieurs dessins d'après nature, est peut-être, de tous ses derniers tableaux-études, celui où l'on trouve le plus de promesses pour un avenir qui, hélas ! ne devait pas être long. C'est une habitation comme tant d'autres, en terre crue, dont le toit est soutenu par des piliers de bois. A gauche, près du centre, une femme est assise par terre avec un petit enfant sur un genou ; à droite, près du cadre, s'ouvre une porte par où pénètre la lumière, et dans l'embrasure de laquelle une autre femme est debout. L'effet général est celui d'une grande unité, d'une sobre richesse. Mais ce qu'il y a de plus frappant dans cet ouvrage, c'est la noblesse de la figure assise, c'est plus encore la largeur et la souplesse de son modelé, qui fait penser

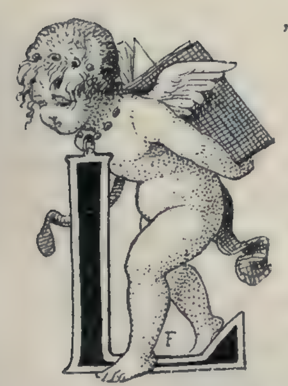
à Henner, ou à Millet quand il prend la peine de modeler. Encouragé, un peu exalté par les éloges de quelques amis qui louèrent cette toile, Guillaumet avait rêvé d'en tirer une *Nativité.* La femme assise serait devenue la vierge, l'enfant aurait pris le nom de Jésus, et la porte de droite aurait laissé entrer, dans son large rayon de lumière, les adorateurs du Messie annoncé, parmi lesquels se serait trouvé un berger debout, mais penché vers l'enfant divin, et jouant de la cornemuse pour lui seul. Le projet de ce tableau existait en dessin. Quel regret de penser qu'il est resté à l'état de projet! Guillaumet aurait trouvé là l'occasion d'agrandir encore son style, car — comme noblesse — sujet oblige. Mais laissons cela. L'exposition actuelle montre que Guillaumet a assez fait pour sa gloire et que la prostérité s'occupera de lui.

E. DURAND-GRÉVILLE.





THÉATRE NOUVEAU



L'ESPRIT, las des perpétuelles histoires à dormir debout que ressassent sans fin les dramaturges, a salué avec joie l'apparition d'un art à la fois plus simple et plus complexe, qui récrée les yeux, charme l'imagination, le berce de chères visions, et ce sans fatigue, sans ennui, en doublant le plaisir par la façon dont on le savoure, entre deux bocks, le cigare ou la cigarette aux lèvres, dans un milieu tout intime, en une salle exiguë, mais ornée à profusion de tableaux, de dessins, d'aquarelles, de bibelots indigènes et exotiques.

Cet art est vieux déjà, mais il a été si bien rajeuni qu'on peut le dire né d'hier. Ceux qui l'ont créé s'appellent Willette, Henri Rivière, Caran d'Ache, Somm, Auriol, Steinlen, et quelques autres que j'ai avec ingratitude oubliés.

Il a eu pour parrain ce personnage étonnant qui a nom Rodolphe Salis, gentilhomme-cabaretier — le dernier peut-être, car le rôle est difficile à tenir — et son berceau a été le *Chat noir,* ce caravansérail où tant d'Orientaux de Paris, dont le cerveau est plein de soleil, en dépit de notre atmosphère embrumée, sont venus effeuiller des roses, où Rollinat est venu conter ses *Névroses*, où Goudeau a éparpillé ses *Fleurs de Bitume*, Charles Frémine secoué les odorants bouquets des *Pommiers*, Charles Cros égrené les strophes de ballades romantiques, Paul Marrot énuméré les bonheurs de son *Paradis moderne*.

Quel Parisien, ayant dépassé la trentième année, n'a pas gardé, en quelque coin de sa mémoire, l'enfantine et ravissante souvenance de Séraphin et de ses ombres, spectacle naïf qui lui faisait battre le cœur autrement fort qu'il ne battit depuis, même aux poignantes complications des drames de M. d'Ennery, même aux attendrissantes conceptions du *Maître de Forges*, cette gloire ! Oui, qui ne se souvient, parmi les hommes d'âge moyen, ayant « vu le jour » entre Montrouge et Montmartre, des délices de Séraphin ?

Eh bien, ce théâtre nouveau, c'est Séraphin, mais Séraphin devenu artiste impeccable, artiste et poète, Séraphin non plus *ad usum pueri*, mais à l'usage des grandes personnes, et non de toutes encore ! Car de même qu'il fallait être enfant, c'est-à-dire doué de toutes les aimables qualités des êtres qui n'ont pas encore été momifiés par le collège, le comptoir ou la caserne, et chez qui la moindre sensation développe au suprême toutes les facultés intellectuelles, — de même, pour s'intéresser aux merveilles artistiques du *Chat noir*, il faut posséder ce quelque chose qu'on n'acquiert jamais, quand on ne l'a pas, fût-ce au prix des plus louables efforts, l'originalité de l'esprit, l'horreur du convenu, l'amour du Beau.

Or, c'est justement d'une réunion de jeunes hommes qui possédaient ce quelque chose, dessinateurs sachant faire « parler » le crayon, ennemis de la règle académique, et ne croyant pas qu'il suffisait, pour faire œuvre d'art, de croquer le bonhomme suivant les meilleurs modèles, qu'est venue l'idée de rejeunir, de transformer les vieilles ombres en honneur dans notre enfance. Pour varier, pour trouver un autre plaisir, frère de celui qui consiste à déclamer des vers colorés et harmonieux, à dire des chansons spirituelles et moqueuses, ils voulurent avoir une petite scène pour eux, où ils pourraient donner l'essor au vol triomphal de la Fantaisie.

Ainsi firent-ils. Les premiers essais furent timides. Ce fut d'abord de simples silhouettes, de noires ombres qu'ils promenaient sur la toile transparente. Puis ils firent des groupes, des théories qu'ils faisaient défiler, traduisant par le dessin, les humouristiques chansonnettes de JulesJouy, entre autres *les Sergots*. Puis encore, agrandissant les sujets, ils tirèrent de leurs ombres, détachées et groupées, des motifs de saynètes. C'était encore Séraphin, sauf l'allure artistique

en plus. Mais le genre était trouvé. Il n'y avait plus que des perfectionnements à apporter. Alors les buveurs, les habitués montèrent au premier, devinrent des spectateurs ; le public suivit. Le Théâtre nouveau était sorti des limbes, il donnait des représentations régulières, fort suivies.

Dès ce moment, il n'y eut plus de trêve. Il fallait améliorer, transformer les ombres. Et chacun rivalisa d'ingéniosité. Aux silhouettes dessinées et collées ensuite sur du carton que l'on découpait avec les ciseaux, lesquelles se déformaient et ne présentaient plus une netteté de lignes suffisantes, succédèrent les silhouettes découpées dans le zinc. Puis on essaya de leur donner le mouvement et la couleur, bras, jambes, têtes remuèrent, donnant l'illusion de la vie à toutes ces créatures coquettes et grotesques. Caran d'Ache fit *1808*, qui fut l'embryon de l'*Épopée*, série de tableaux militaires, d'une grande intensité, avec une note comique, amusante. Des trucs avaient été introduits; au commandement, les soldats formaient le carré, présentaient, reposaient, chargeaient leurs armes, se mettaient à genoux et faisaient feu, car les ressources de la pyrotechnie étaient employées. Les auteurs en étaient arrivés aux projections à la lumière du gaz oxygène, et inventaient chaque soir quelque ingénieuse combinaison.

Aujourd'hui, le théâtre du *Chat noir* est machiné comme un grand théâtre, et l'on est tout surpris quand on pénètre, faveur insigne! dans les coulisses, de voir tous ces agencements singuliers dont on ignore le fonctionnement. On y donne, dans la même soirée, quatre pièces, — je me sers de ce mot ne sachant lequel conviendrait le mieux, et ce mot est encore à forger — ayant chacune leur originalité propre, leur caractère, leur charme. La première est une joyeuseté de Sahib, le fin dessinateur de la *Vie parisienne*. C'est la *Partie de Whist*. Sur un vaisseau de guerre anglais, le commodore,sa femme, un autre partenaire, plus un groom amateur qui font la galerie, ont engagé la fameuse partie. Le vaisseau secoué par la tempête, bondit sur les vagues, mais rien ne fait sortir les joueurs de leur imperturbabilité. Le navire est attaqué par un corsaire français. Le canon tonne. La partie continue. Le navire est pris à l'abordage, il devient la proie de l'incendie, et, sur un radeau, on voit encore, *impavidum ferient ruinæ!* les mêmes personnages, dans la même attitude, jouant. C'est ensuite la très gracieuse et très bouffonne aventure du *Fils de l'Eunuque*, de Somm. Une intrigue au sérail ; sultanes, bayadères conspirant contre le maître, au profit d'un jeune alphonse de barrière, fils de l'eunuque, dont le costume réaliste contraste furieusement avec les magnificences du harem. L'occident l'emporte sur l'orient, et le jeune alphonse trône à son tour, à la place du pacha, sur les coussins de soie brodée, toujours coiffé de la symbolique casquette à trois ponts. Là, les ombres ont disparu, les couleurs les plus suaves ou les plus éclatantes jettent leur note gaie sur la toile transparente. Après, c'est le délicieux poème de Willette, le peintre exquis, suggestif, qui allie à la grâce des maîtres du XVIIIe siècle, la nervosité de

notre époque maladive, et qu'on pourrait nommer le Watteau du modernisme, lequel s'est laissé décorer des palmes académiques.

Pierrot est amoureux. Mais la femme qu'il adore, reste insensible; court vêtue comme une danseuse, elle se tient immobile, froide, toute troublante cependant en sa pose de statue, rebelle à toutes les avances de son pauvre amant au visage enfariné. Pierrot est poète, mais les strophes enflammées ne brûlent pas la marmoréenne personne. Il prend un violon qui soupire une pure mélodie et, nouvel Orphée, il charme les animaux, les fleurs, la nature animée et inerte : mais la femme ne bouge. Il veut alors user de l'insolence, il fait son faquin et, superbe dans son habit noir, impertinent, il offre un bouquet à la belle, et elle ne s'émeut point. Pierrot désolé s'adonne au travail. On le voit, les épaules courbées, les bras tirés par le poids de lourds arrosoirs, aller et venir sur le sol ingrat qu'il veut ensemencer. La femme est toujours dédaigneuse. Mais, ô prodige! Pierrot, en retournant la terre avec sa bêche, trouve un louis. « Il fait, dans cet écu, reluire le soleil. » Aussitôt, la rigide statue se transforme; elle devient légère, aérienne comme un papillon et aussi brillante; ses bras tendus avec volupté, elle enlace le cou de Pierrot. C'est l'*Age d'or*. On ne peut transcrire l'impression que laisse au spectateur ce petit chef-d'œuvre d'une ironie mélancolique.

Et voici la *Tentation de saint Antoine*, la pièce capitale. Le rideau se lève sur le désert de la Thébaïde. L'anachorète est en prière, sa contention d'esprit est si grande qu'il a l'air d'un cataleptique, et les insectes, rassurés par son immobilité, vaguent autour de lui, tranquilles. Une énorme arraignée tisse sa toile au-dessus de la tête d'Antoine. Mais voici le génie tentateur. Il prend le saint et lui fait visiter successivement le monde sous-marin, les profondeurs sidérales où les astres promènent leurs masses lumineuses; puis il le conduit dans un port, pour le rendre témoin de la prodigieuse activité humaine. Les navires balancent leurs agrès, les panaches de fumée s'échappent des cheminées d'usines, les machines fonctionnent, les volants et les roues d'engrenage évoluent : c'est la science et ses applications diverses, qui ébaubit le croyant. Le tableau change. Le diable va tenter saint Antoine par les sens. Il le conduit aux Halles, précédé par l'auteur du *Ventre de Paris* qui vient là documenter et peut-être aussi commettre le péché de gourmandise. Le saint est inébranlable, sa foi résiste aux plus rudes assauts. Alors, en avant la volupté ! Et voici le cortège de la Reine de Saba, composé de bataillons de femmes de toutes les races, nues comme la main ou demi-voilées dans les étoffes dont la transparence laisse deviner les plus secrets contours. Mais aucune de ces innombrables beautés n'a le pouvoir de séduire le saint. Il faudrait qu'il succombât, cependant; et puisque toutes les tentations de la chair n'ont pas eu de prise, c'est par l'esprit de doute et de discussion qu'il va être assailli. Et le malheureux saint voit défiler sous ses grands yeux, agrandis par la stupeur, tous les mythes, toutes les théogonies, toutes les philosophies qui ont

tour à tour régné sur la jeunesse du monde : l'Inde, l'Égypte, la Grèce, les pays scandinaves fournissent leur contingent de dieux, les uns à l'image de l'homme, les autres monstrueux et terribles. Mais toujours l'anachorète résiste, et au bout de toutes ces visions « le saint se remet en prière. »

Henri Rivière s'est largement inspiré, tout en se laissant aller à son imagination personnelle, de l'œuvre maitresse de Flaubert; et à la verve de l'artiste, il a joint tous les trésors de l'érudition. Il a puisé aux meilleures sources les renseignements qui lui ont permis de faire « juste »; il a mis à contribution archives et musées, il a compulsé, noté, pris l'avis de savants spécialistes, et plusieurs de ses tableaux ont la toute-puissance de l'évocation. Comme art, il est difficile de dire ce que c'est, le terme tableau n'est pas exact même, comme effet, ça rappelle les belles verrières du moyen âge, aux couleurs chantantes.

Le spectacle est coupé d'entr'actes pendant lesquels on entend poètes et chansonniers de la maison : le sarcastique Jules Jouy; l'extraordinaire pince-sans-rire, Mac Nab; le fin diseur, Victor Meusy; René Ponsard qui répète ses *Chants du bord*, Fragerolles, un chanteur qui possède une voix souple, bien timbrée, et qu'on s'étonne de ne point ouïr sur une scène lyrique, Fragerolles dont on connaît les compositions musicales qu'il écrivit sur des poëmes de Richepin, de Sully Prudhomme, de Paul Marrot, d'Ogier d'Ivry, lesquelles ont paru en recueils; Albert Tinchant, pianiste émérite autant qu'élégant rimeur, et aussi d'autres poètes et chansonniers, oiseaux de passage qui viennent pour la plupart de l'autre rive de la Seine, s'abattre et s'ébattre une heure ou deux sur les hauteurs montmartroises.

Mais, malgré l'attrait des poèmes et des chansons, je préférerais, moi, voir se dérouler les fantastiques tableaux de la *Tentation*, sans explication ni boniment, et surtout sans intermèdes. Il me semble que le charme est rompu, lorsque, après une étonnante fantaisie picturale, éclatent les couplets d'une chansonnette, si spirituels soient-ils. Quand une pièce est terminée, c'est bien; mais la fractionner ainsi en deux ou trois tronçons, est une maladresse artistique. Quoi qu'il en soit de toutes ces petites imperfections, le Théâtre nouveau a droit aux suffrages, aux chaleureux bravos des délicats, artistes et lettrés, qui aiment s'échapper de la réalité pour aller vagabonder dans le pays rose et bleu des chimères.

SUTTER LAUMANN.





ÉTUDES MUSICALES (1)

LÉO DELIBES



ÉO DELIBES, aujourd'hui l'un des maîtres de l'École française, a conquis pas à pas, par un labeur incessant, ses droits à la célébrité, et nos lecteurs apprendront à mieux connaître cette sympathique nature d'artiste en suivant avec nous la marche progressive, mais lente, de ce maître courageux, convaincu, s'élevant par une volonté persistante des premiers degrés de l'échelle dramatique aux sommets de l'art que seuls peuvent atteindre les vaillants et les forts. Le long stage fait par Léo Delibes dans les théâtres consacrés à l'opérette, les ouvrages nombreux écrits dans le genre bouffe populaire, comédies musicales drolatiques, amusantes, mais d'un genre d'esprit trop souvent vulgaire, aurait pu exercer une influence fâcheuse sur la distinction innée du compositeur; il n'en a rien été grâce à sa nature musicale harmonieuse et parfaitement équilibrée. Léo Delibes

(1) Voir *L'Artiste* de Juin, Juillet et Novembre 1884, Janvier, Mai et Novembre 1885, Août et Décembre 1886.

a changé de manière, modifié son style, transformé son genre avec une souplesse et une habileté prodigieuses. Les nombreuses opérettes rapidement écrites, improvisées au courant de la plume, lui ont fait acquérir une légèreté de main et la possession de tous les procédés indispensables aux musiciens qui ont l'ambition de s'imposer à l'attention du public. C'est en s'étudiant journellement avec des moyens restreints, un orchestre insuffisant et des voix inhabiles à produire les effets scéniques, que Delibes a pu acquérir la souplesse dans le maniemen de l'orchestre.

Il faut, du reste, constater, dans l'histoire du théâtre contemporain, qu'à la période des opérettes minuscules a succédé un genre mixte, imitant ou parodiant le style des vieux opéras-comiques. La *Fille de Mme Angot*, les *Cloches de Corneville*, *Héloïse et Abeilard*, le *Petit Faust*, visent au style de l'ancien opéra-comique, qui lui-même s'est modifié en devenant le drame lyrique avec dialogues et récits. *Lakmé, Piccolino, Suzanne, Carmen*, *Manon Lescaut*, sont de véritables drames lyriques où la phrase a plus d'ampleur, l'accent plus de force et de passion que dans la plupart des ouvrages qui datent de la première moitié du siècle.

Léo Delibes est né à Saint-Germain-du-Val (Sarthe) en 1836; mais c'est à Paris, au Conservatoire national où il est entré en 1848 comme élève de solfège, qu'il a progressivement fait ses humanités musicales. Attaché à différentes maîtrises en qualité d'enfant de chœur, le jeune Delibes obtenait un second prix de solfège en 1849 et le premier prix en 1850 dans la classe de solfège.

Élève particulier de notre cher Le Couppey, il devenait très habile pianiste, en même temps qu'excellent harmoniste et accompagnateur dans la classe dirigée par notre ami Bazin, où il obtint un accessit. Admis élève à la classe d'orgue de Benoist, puis à la classe de haute composition d'Adolphe Adam, Léo Delibes, très affectionné de ses professeurs pour son intelligence et son ardente bonne volonté à l'étude, devint accompagnateur au Théâtre-Lyrique, et fut presque en même temps nommé organiste à l'église Saint-Jean-Saint-François. Plusieurs fois lauréat dans les différentes classes suivies par lui au Conservatoire, Léo Delibes a, très jeune encore, manifesté des aptitudes toutes spéciales pour la carrière de compositeur lyrique. Suivant la voie tracée par son maître Adam, il se livra avec passion à la pratique de son art en écrivant d'abord de nombreuses petites pièces bouffes et de genre, qui lui firent acquérir l'entente de la scène, la vérité expressive, en tenant constamment en éveil sa verve mélodique qui procédait directement des maîtres français, Grétry, Monsigny, Nicolo, Boïeldieu, Auber, etc. Dès 1855, Léo Delibes aborda les petits théâtres de genre, Folies-Nouvelles, Bouffes-Parisiens, où il fit successivement représenter avec des succès ininterrompus : ***Deux sous de charbon, Deux vieilles gardes***, ***Six Demoi-***

moiselles à marier ; puis, montant d'un degré ses procédés et son faire habituel, le jeune compositeur donna au Théâtre-Lyrique, en 1857, un petit opéra-comique, *Maître Griffard*, qui, fort bien accueilli du public, semblait présager à l'heureux débutant des succès d'un ordre plus élevé. Déjà, on pouvait apprécier, dans cette spirituelle partition, écrite de verve, où les motifs heureux et d'allure pimpante abondaient, un compositeur de brillant avenir. De 1859 à 1870, Léo Delibes a donné aux théâtres des Bouffes-Parisiens, de l'Athénée, des Variétés, au Théâtre-Lyrique, quinze actes d'opéras bouffes. Presque tous ces ouvrages ont obtenu un succès de popularité ; mais il faut retenir à l'honneur du vaillant artiste que, tout en écrivant de la musique légère, vivante, spirituelle et gaie, le jeune maître est toujours resté musicien distingué, de bonne école, n'a jamais sacrifié au mauvais goût. Voici quelques-uns des titres de ces légères partitions, aujourd'hui un peu démodées, l'opérette ayant élargi son cadre pour adopter le style de l'ancien opéra-comique : l'*Omelette à la Folembuche*, les *Musiciens de l'orchestre*, le *Serpent à plumes*, le *Bœuf Apis*, *Mon ami Pierrot*, l'*Écossais de Chatou*, *Monsieur de Bonne-Étoile*, le *Jardinier et son seigneur*, les *Eaux d'Ems*, etc.

Il est facile de se convaincre, par la nombreuse énumération et les titres désopilants des comédies musicales écrites par Léo Delibes, que ce maître, avant d'aborder le drame lyrique et de conquérir sa place parmi les compositeurs de haut style, a sacrifié quinze années de labeur au genre bouffe, à l'opérette. L'auteur de *Coppélia*, de *Sylvia*, du *Roi l'a dit*, de *Jean de Nivelle*, de *Lackmé*, le collègue affectionné d'Ambroise Thomas, Gounod, Saint-Saëns, Reyer, Massenet, a été l'émule souvent heureux d'Offenbach, Hervé, Lecoq, Jonas; pour tout dire en un mot, un petit maître. Mais cette longue école buissonnière à travers les bouffonneries musicales, ne fut pas perdue pour l'acheminement progressif de Léo Delibes vers l'art sérieux. Par son chaud tempérament musical, par ses études et ses affinités magistrales, par son goût prononcé pour les œuvres de style, le futur membre de l'Institut cherchait une issue pour échapper à la popularité que lui avaient créée ses nombreux succès aux Bouffes-Parisiens. Plusieurs essais heureux au Théâtre-Lyrique et à l'Athénée avaient déjà donné la mesure de ce que l'on était en droit d'espérer du jeune maître.

L'administration de l'Opéra, en lui confiant une part de collaboration au ballet de la *Source*, puis le soin délicat de la remise en scène du *Corsaire*, ballet d'Adolphe Adam, put apprécier la sève mélodique, le tact et l'habileté d'orchestration du compositeur distingué qu'elle s'était déjà attaché comme second chef des chœurs. Le divertissement ajouté par Léo Delibes au *Corsaire* fut très applaudi et permit d'apprécier la touche fine et délicate de son instrumentation. Enfin l'heure des grands succès et l'occasion d'affirmer la haute valeur musicale

et l'originale individualité de son style était proche. A partir de 1870, après le retentissant succès de *Coppélia*, Léo Delibes renonça à l'opérette, dit un adieu définitif au genre bouffe.

C'est vers 1865 que Léo Delibes fut attaché à l'Opéra comme second chef des chœurs, ayant comme premier chef d'emploi Victor Massé. A partir de cette époque, les œuvres théâtrales du jeune maître affirment des tendances plus élevées, un style plus ferme et une habileté de main indéniable. Sa pétillante imagination, l'abondance de ses idées mélodiques, son ingéniosité spéciale dans l'art d'instrumenter l'incitaient vivement à suivre la voie tracée par des devanciers tels qu'Hérold, Adam, Reyer, en écrivant des ballets originaux, des symphonies dansantes, pittoresques et descriptives. Aussi la tendance musicale et la souplesse de style du compositeur étant suffisamment appréciées, les directeurs de l'Opéra n'hésitèrent pas à lui confier un ballet en deux actes, *Coppélia*, la fille aux yeux d'émail, qui fut une révélation et obtint le grand succès qui dure depuis dix-sept ans. *Coppélia* fut représentée en mai 1870, et cette délicieuse partition, vrai bijou musical par le charme exquis des idées, par la variété incomparable des rythmes, par l'entente scénique et le coloris chatoyant de l'orchestre, n'a pas cessé de figurer brillamment au répertoire. Mais avant ce grand succès, le jeune maître toujours ardent, alerte, infatigable dans ses travaux de compositeur, avait pris part en collaboration avec Georges Bizet, Jonas et Legouix, à une grande opérette en quatre actes, *Malbrough s'en va-t-en guerre*, donnée à l'Athénée en décembre 1867; puis, en 1868, aux Bouffes-Parisiens, un acte que nous avons déjà mentionné, *l'Écossais de Chatou;* enfin, en 1869, un opéra-bouffe en trois actes, *la Cour du roi Pétaud*, représenté aux Variétés.

C'est en mai 1873 que Delibes fit représenter à l'Opéra-Comique son charmant ouvrage, *le Roi l'a dit.* Cette partition, fort bien accueillie du public séduit par la richesse mélodique et la verve juvénile dépensée par le compositeur, n'obtint pas tout le succès espéré, et cela par la faute du livret. L'exposition en était charmante et tout le premier acte un vrai bijou scénique; mais au deuxième et au troisième actes, l'action était nulle, le musicien avait répandu à pleines mains ses inspirations musicales. Malgré son habileté et son talent, il ne put donner la vie à une comédie musicale, dénuée d'intérêt. Ce demi-succès fit pourtant apprécier à sa juste valeur les brillantes qualités du compositeur, sa science parfaite du théâtre. La franchise et les contours élégants des motifs, les accompagnements ingénieux et les harmonies distinguées faisaient souvenir très heureusement du style d'Auber, un des maîtres affectionnés de Delibes. De ce jour, l'Opéra-Comique put compter à son avoir un nouveau compositeur de grand avenir et donnant les plus riches espérances. *Le Roi l'a dit* a obtenu les honneurs de la traduction, et le public viennois a fêté le compositeur français

avec la sympathie que méritait son œuvre; la grâce mélodique s'y unit à la science, l'entente des effets et la vérité scénique s'affirment à chaque page avec un charme d'expression irrésistible.

Delibes a fait représenter à l'Opéra *Sylvia* ou la *Nymphe de Diane*, ballet en trois actes, où se retrouvent, avec un faire plus parfait, les qualités exceptionnelles du compositeur chorégraphique. Dans cet ouvrage (1876) comme dans *Coppélia*, les motifs heureux se succèdent et s'enchaînent avec une habileté merveilleuse. La symphonie imitative ou dansante est dessinée, burinée dans les plus petits détails avec la finesse d'un grand artiste; l'idée mélodique court, alerte et vive sous l'allure vivante de rythmes variés. Quelles touches délicates dans l'art d'orchestrer, quel coloris chatoyant et brillant! *Sylvia* est le digne pendant de *Coppélia*, c'est la même habileté, la même perfection. Cette délicieuse partition de *Sylvia* fut l'affirmation triomphante des qualités exceptionnelles de Delibes pour les œuvres chorégraphiques. Les étoiles de la danse et les maîtres de ballet ne tarissaient pas d'éloges pour cette musique où la couleur locale se dégageait, lumineuse et chatoyante, comme dans les paysages ensoleillés de Diaz ou les tableaux de Ziem. *Sylvia* obtint autant de succès que *Coppélia* et par ce fait Delibes fut placé hors pair dans le groupe des compositeurs français.

Mais les succès retentissants du jeune maître dans le genre tout spécial du ballet, ne lui firent pas déserter sa vocation première pour la comédie musicale, spirituelle, expressive, pour le drame chanté et parlé. La longue école buissonnière qu'il avait faite dans le genre de l'opérette, lui avait fait acquérir une grande facilité de main, une extrême souplesse de style; souvent obligé d'écrire pour des chanteurs n'ayant que des moyens très limités, il devait suppléer, à force d'adresse et d'esprit, aux effets voulus, par une symphonie imitative et des finesses d'orchestration que l'expérience, le sentiment du coloris, et un tact particulier peuvent seuls donner.

En 1879, l'Opéra-Comique a fait représenter *Jean de Nivelle*, opéra en trois actes, dont le succès prolongé ne s'est pas démenti pendant plus de cent représentations. Le livret de ce charmant ouvrage eut la chance heureuse d'intéresser et d'amuser. Le scenario, riche en situations musicales de caractères très distincts, donnait au compositeur un canevas assez habilement agencé pour permettre de traiter alternativement le style expressif et le genre bouffe. Léo Delibes eut donc ainsi la possibilité de prouver la souplesse de son style et sa parfaite connaissance de la scène. La partition de *Jean de Nivelle* compte un grand nombre de morceaux supérieurement facturés, d'un sentiment mélodique exquis, et des ensembles magistralement écrits; l'idée musicale, toujours naturelle, n'apparait jamais tourmentée, et l'inspiration s'identifie très exactement avec la caractère déterminé des personnages sérieux ou bouffes. Notre ami

regretté, L. Heugel, devint l'heureux propriétaire de cette jolie partition, comme il avait été précédemment l'acquéreur de *Sylvia.* Il mit son activité et son dévouement au service de l'œuvre de Delibes et renouvela pour *Jean de Nivelle* l'ardente campagne musicale pour *Mignon*, d'Ambroise Thomas.

Sans se laisser un instant éblouir par ce succès prolongé, Delibes se remit de suite à l'œuvre ; son nouvel ouvrage fut *Lakmé.* D'une donnée romanesque, mélangée de réalisme, ce drame amoureux se meut dans l'Asie, au pays de la lumière et des forêts grandioses. Une jeune vierge indienne s'éprend d'une vive passion pour un jeune officier, pour lui elle délaisse sa foi religieuse, l'aime et meurt. Le sujet suffit à faire comprendre la couleur expressive, ardente, ensoleillée du scenario, qu'incidentent pourtant quelques épisodes amusants. Delibes a mis, dans cette belle et dramatique partition de *Lakmé*, des trésors d'inspirations, une abondance de suaves idées, un talent descriptif qu'on ne lui savait pas encore ; il s'y montre chaud coloriste comme Félicien David, orientaliste comme Reyer. Ce n'est pas en instrumentant des motifs indiens, mais en évoquant la vision de ces contrées enchanteresses que le musicien nous initie à la vie orientale. *Lakmé* restera une des œuvres maîtresses de Delibes.

Les retentissants succès de *Coppélia*, de *Sylvia*, du *Roi l'a dit,* de *Jean de Nivelle*, de *Lakmé* ont mis en lumière la force créatrice et l'expansive vitalité du compositeur. Ces ouvrages de tonalités si variées, où l'expression musicale revêt des formes si différentes, mais où le maître a si heureusement, si habilement condensé les qualités originales caractéristiques de son style, ont ouvert à Léo Delibes les portes de l'Institut. Il a succédé à Victor Massé, qui lui aussi a été un maître, français par le cœur et par les œuvres. L'éloge de Victor Massé, prononcé par son successeur, fait grand honneur à la finesse d'observation, au talent d'écrivain de Delibes.

Indépendamment des nombreux ouvrages, dans des genres très divers, qu'il a composés, Delibes a enrichi le répertoire orphéonique d'une importante série de chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement ; citons seulement quelques titres : les *Pifferari, Marche des soldats*, les *Lansquenets*, *Dieu*, Pastorale, etc. ; une autre série de chœurs pour voix de femmes avec accompagnement d'orchestre, une messe et plusieurs chœurs composés spécialement pour voix d'enfants. Mentionnons encore une cantate sur des vers de Méry, *Alger*, exécutée à l'Opéra le 15 août 1865, et une scène lyrique de grand style, d'une inspiration soutenue, la *Mort d'Orphée.* Pour compléter cette liste d'œuvres musicales de styles si variés, citons un recueil de quinze mélodies avec accompagnement de piano. Les pièces vocales de Delibes se distinguent toutes par leur charme expressif, par le contour élégant de la phrase, par la grâce et la distinction des idées, par un sentiment exquis ; des accompagnements ingénieux, finement ciselés, des harmonies suaves et délicates donnent une grande variété de coloris

à ses ravissantes mélodies qui prennent place à côté des poétiques recueils de Gounod, Bizet, Massenet.

Leo Delibes fait au Conservatoire un cours de composition idéale et de contrepoint et fugue ; deux seconds prix de Rome et un premier prix de fugue ont déjà été accordés aux élèves de sa classe, émule de celles que dirigent Ernest Guiraud et Massenet, collègues de Delibes dans le haut enseignement musical.

En inscrivant le nom de Léo Delibes parmi les musiciens célèbres de l'École française, nous avons voulu rendre hommage à l'éminent artiste qui a su à l'heure voulue renoncer aux succès populaires qui lui avaient donné sa célébrité, pour se consacrer au grand art.

Pour ceux de nos lecteurs que charme l'œuvre ensoleillée et vibrante de Léo Delibes, mais qui ne connaissent pas la sympathique personnalité du maître, nous allons esquisser en quelques traits sa physionomie. Nature plantureuse et puissante, respirant à pleins poumons la santé et la force, Delibes est l'antithèse expressive de l'ascétique figure de Berlioz. On éprouve une impression attractive pour cet artiste au regard doux et bienveillant, dont le visage épanoui, les traits harmonieux et bien dessinés expriment si bien le bonheur de vivre, le contentement d'un cœur ouvert à tous les sentiments généreux. Delibes est spirituel, nullement banal ; sa conversation est aimable, vive, mais n'a jamais de pointes acérées ; ses jugements dans les questions d'art sont toujours justes, sans parti pris. En suivant les traditions de ses maîtres préférés, Auber, Hérold, Adam, le nouveau membre de l'Institut ne s'est nullement désintéressé des transformations lyriques du théâtre moderne, mais sans cesser d'être fidèle aux grands modèles de l'École française, il est resté en dehors de l'école nébuleuse, s'est préservé des exagérations sonores et harmoniques, des procédés bruyants, des combinaisons baroques ou prétentieuses. Il a tenu à être sincère, et ses inspirations primesautières, son style plein de clarté et de lumière sont au pôle inverse des routes tortueuses où se perd le sentiment du naturel et du vrai.

MARMONTEL.





Eudes Imp. Mongin sc.

LOUIS XV



Un bal d'enfants à l'hôtel de Rohan Soubise ! Le bruit s'en répand dans la ville ; c'est le propos des ruelles et des petits levers : du faubourg Saint-Germain à la Chaussée d'Antin, de la place Vendôme au Marais, et de par de là le rempart des Vinaigriers au quartier des Capucines, c'est la nouvelle à sensation, la nouvelle qu'il est impertinent de ne pas connaître et qu'homme du monde ne peut plus ignorer sous peine d'être irrévocablement perdu. Cent cinquante invitations ont été lancées, pas une de plus, cinquante dans Paris, les cent autres à Versailles ; mais voilà le *hic*, comme dit le maréchal de Richelieu, la Cour est en froid avec le Palais-Royal, le Dauphin ira-t-il ? Cent cinquante invitations, pas une de plus ! et toutes triées sur le volet, la fleur des pois du siècle, rien que de la noblesse d'épée : le désespoir des caillettes de robe et le triomphe des alouettes de Cour. Place Royale, aux Tuileries, sur la promenade du bord de l'eau, sous les maronniers du Cours-la-Reine, on ne s'aborde plus qu'en se rengorgeant et cette phrase aux lèvres : « Vous allez au bal d'enfants ! »

Le Dauphin ira, Mme de Mirepoix a donné la nouvelle. Sa Majesté l'a dit au

souper chez la Reine. Sublet, la bonne vieille Sublet, la pomponnière de la reine Marie de Pologne, l'a redit à Mme de Créqui et Mme de Créqui à Mme de Mirepoix, laquelle l'a répété à qui voulait l'entendre et tout d'abord, comme bien vous pensez, à Mme de Pompadour, laquelle enrage, cette bonne marquise, n'ayant naturellement reçu aucun billet de part pour la petite Alexandrine Lenormand d'Étioles : une malice de Mme de Montesson, toute-puissante au Palais-Royal et bien heureuse d'humilier la Favorite; et puis le moyen, en bonne conscience, de faire danser cette petite Poisson ou d'Étioles pour le moins avec tous ces duchés et grands cordons en herbe !

Le Dauphin ira, voilà l'important ! Les fournisseurs sont sur les dents. Au « Chagrin de Turquie », devant le « Petit-Dunkerque » et le « Palais-Marchand » ce ne sont que vis-à-vis, carrosses arrêtés, toutes les glaces baissées, héïduques et laquais s'écrasant aux portières, et descendant et remontant dans le vent des falbalas envolés, jeunes mères affolées, affairées, chamarrées, navrées et *à quia.* Guillaume, le maître de danse, est assiégé littéralement, et Dubois de l'Opéra ne sait plus à qui répondre. Ne dit-on pas que Monseigneur d'Orléans s'est mis en tête de faire danser à cette marmaille toutes les contredanses nouvelles, depuis la *Nouvelle Badine*, les *Étrennes Mignonnes*, la *Belzamine* et la *Nouvelle Brunswick* jusqu'à la *Babillarde* et la nouvelle *Cascade de Saint-Cloud?* Passe encore pour l'*Allemande* et les *Moulinets brisés*, cela est joli et facile, et encore la sarabande et le menuet auraient suffi : voilà des figures que tout le monde sait danser presqu'en naissant, quand on est né. Il ne manquerait plus que faire mimer à ces enfants le *Tambourin de Daguin* et les *Amusements de Clichy*. Le moyen d'apprendre cela aux enfants en quinze jours, et encore n'existe-t-il au monde que Deshayes, Deshayes le maître de ballet de la Comédie-Italienne, pour éduquer convenablement cette jeunesse ! Oh ! Deshayes est incomparable, et le prince d'Henin, et Mmes d'Aumont et de Boufflers, viennent de le confisquer au profit de leur progéniture.

Et les costumes ! Boquet, le dessinateur de l'Opéra, Boquet, l'homme des ajustements mythologiques, qui ne peut leur donner une minute, surchargé qu'il est de besogne, en vue de la reprise de *Médor et Angélique,* Mme de Guéménée elle-même n'en a pu rien obtenir, il va falloir se rejeter sur les peintres, Boucher, Baudouin, Nattier lui-même, au pis sur les graveurs, Eisen et les Moreau : Leprince est, lui, accaparé par le Dauphin, les costumes du Dauphin et ceux de son menuet. Heureusement que cette bonne Mme Lévêque, la marchande de soieries de la *Ville de Lyon*, vient de recevoir en prévision de ce bal tout un arrivage de brochés français et de satins du Levant, dont la seule vue porte à l'imagination et vous suggère les plus jolies idées du monde ! il y a entre autres étoffes des satins blancs, brochés, cannelés, couverts de rosettes lamées or et chenille, et des brocarts d'argent rayés de lames d'or, rebrodés d'or

frisé avec guirlandes d'œillets et couronnes de myrtes ; on en mourrait ! les bourgeoises elles-mêmes vont les voir.

Un grand point encore à éclaircir dans la parure des enfants : leur mettra-t-on oui ou non des mouches ? La duchesse de Brancas assure que ce serait folie pure et on l'a entendue demander elle-même en personne du rouge pour enfants chez Mme Martin, la marchande du Temple. Laquelle croire, à qui se fier ? Tout n'est que trahisons, pièges, frivolités, cachotteries, lutte et rivalité de luxe et de folies.

« Vous savez que Mme de Vaubecourt fait remonter ses écrins chez Lempereur. » — « Et Mme de la Reynière, qui vient de commander chez la Duchapt une garniture de cent mille livres pour sa fille ! » — « Mamzelle de la Reynière, la fille à Grimod, le premier souper de Paris, la petite de la Reynière est priée à l'hôtel Soubise ? » — « Comme je vous le dis, c'est Pagelle, la modiste des « Traits galants », qui fournit le costume, Charpentier a la commande des souliers, des souliers au *venez-y-voir*, garnis des plus belles émeraudes !... ils seront exposés demain, libre à vous d'aller les admirer ! » — « Plus souvent... ces financiers ! la petite de la Reynière au bal Rohan Soubise ! vous m'en voyez suffoquée, pourquoi pas la petite Dumoley ! » — « Mais Mme de la Reynière est née de Jarente. » — « Tant que vous voudrez, mais le Grimod n'en est pas moins un homme à jeter par la fenêtre. » — « Et la petite de Noailles, qui n'est pas invitée ! » — « La petite de Noailles, quelle indécence ! c'est un oubli. » — Une intention » — « Ces d'Orléans ! Ah ! voilà qui me console de n'avoir pas été priée ! » — « Ah vous... » — « Et vous ? » — « Ni moi non plus. » — « Mais comme vous pouvez le croire, quand on oublie les Noailles, on est fière...» — « J'allais le dire ; ainsi donc ces la Reynière offrent cent mille livres de petite oie (1) à leur fille, c'est scandaleusement inouï ! » — « Bah ! les pompons et les rubans resserviront à la mère ! » — « Je le pensais, » et c'est là le ton de l'entretien entre bonnes mères, dont les enfants ont été oubliés sur la liste.

D'ailleurs, ce bal est partout discuté, commenté : très blâmé chez Mme du Deffand, la bonne aveugle ; hautement approuvé chez Mlle Quinault, au Pavillon de Flore ; tout donné qu'il soit par le duc d'Orléans, il a pour lui la Cour et contre lui les philosophes : « Une vraie pitié que de faire danser des enfants au maillot, a déclaré Diderot chez cette bonne marquise. » — « Une plus grande, en vérité, que d'entendre déraisonner des beaux esprits en enfance, » a riposté la princesse de Robecq. L'encyclopédie est contre, donc Versailles l'approuve, le Dauphin ira et toute la Cour avec lui, Boucher dessine les costumes !

(1) *Petite oie*, terme du temps pour désigner les rubans, les nœuds, les dentelles, tout ce qui était l'ornement de la robe ou de l'habit.

* * *

La, la, chantons la pretintaille en falbalas
Elles tapent leurs cheveux,
L'échelle à l'estomac :
Dans leur pied une mule
Qui ne tient pas.
Habit plus d'étoffe
Qu'à six carosses
Pretintailles.

Et les voix montent, des rires éclatent ; on se presse, on se pousse : forts de la halle, servantes du quartier, courtauds de boutique, poissardes de la pointe Saint-Eustache, petits clers de procureurs, filles de marchands accourues en voisines, fardiers et sergents aux gardes, c'est ce soir-là, rue des Francs-Bourgeois, aux entours de la grande porte d'honneur de l'hôtel Soubise, une cohue, un écrasement de peuple inimaginable. Un cordon de suisses à la livrée du duc de Chartres a beau se tenir rangé, hallebarde au poing, de chaque côté de la porte cochère, à chaque carrosse s'engouffrant sous la voûte, c'est une telle poussée, une telle ondulation et de têtes et d'épaules que les pauvres suisses en sont refoulés sur eux-mêmes, et, quand ils font mine de croiser leur hallebarde, c'est un tel redoublement de cris et de lazzis, une telle reprise en chœur du refrain populaire :

La prétintaille en falbalas
Prétintaille.

qu'ils ont pris le bon parti d'en rire, de cette Prétintaille.

En effet, que de richesses et de somptuosités apparues, dans la seconde d'un éclair et d'un rêve, à tous ces pauvres yeux de pauvres gens éblouis, dans les fonds des carrosses engouffrés ce soir-là sous la grande porte de l'hôtel Soubise : dans la clarté rougeâtre, dans le vacillement des quatre mille pots à feu allumés cette nuit sur les hautes terrasses de la cour d'honneur, ce sont d'abord, empanachés de plumes, caparaçonnés de brocart, pareils à des bêtes fabuleuses de songe, les quatre chevaux obligés des attelages de gala, puis c'est étincelant dans la nuit, l'or en relief, encadrant l'azur ou le sinople, les gueules ou l'argent mat, des blasons des portières et puis, vision féerique, derrière les glaces levées, entrevu dans un flot de brocart aurore ou bleu d'iris, lumineux au milieu d'extravagants bouffants de gaze lumineuse, un buste de petite fille, majestueuse et droite, l'aigrette dans les cheveux, le fil de perle au cou, le fagot de fleurs à

l'épaule gauche, et si prodigieusement constellée de diamants, qu'elle en paraît assise dans un rayon de lune... Elle a déjà passé. — « Qui est-ce ? quelle est-elle ? la connaissez-vous ? » Les bien informés murmurent un nom, et selon la couleur des livrées, ou le blason et l'armoirie, ce sont parmi la foule acclamations ou quolibets, parfois cris hostiles, joyeux vivats aux hermines de Bretagne, menaces et sourds murmures aux croix de Lorraine restées depuis les Guise impopulaires parmi le bon peuple de Paris.

Cependant là-bas au fond de la cour d'honneur illuminée à giorno par les quatre mille pots à feu des terrasses et si bien éclairée cette nuit, que l'on s'y voit comme en plein jour, les carrosses prennent la file : et les voilà suivant au pas la grande allée des Boulingrins, tout enflammés de lampadaires ; puis les voilà qui s'arrêtent à tour de rôle et déposent les invités devant les dix portes-fenêtres haut flambantes du rez-de-chaussée, au pied des dix degrés du vestibule.

Alors dans un froufrou de satins et d'étoffes et avec mille grâces façonnières, tout ce petit monde adonisé, paré, fanfreluché, poudré, petit Versailles en miniature flanqué pour le moins d'une mère ou d'une gouvernante, débarque, saute à terre, rajuste ses nœuds, fait bouffer ses paniers, se reconnaît, se salue ou se toise, et parmi tous ces petits danseurs déjà maniérés et gracieusés comme père et mère, enfants jolis à croquer et tout au parfait, qui décident d'un habit et ne peuvent souffrir une dame sans mouches et sans odeurs, ce sont, devant les hautes glaces de l'entrée, des penchements de tête, des sourires négligés, des rengorgements d'ostentation, des œillades, des morsures de lèvres et des grimaces à faire pâmer un philosophe.

« Ah! marquise, je suis anéanti, quelle cohue ! »— « Et moi désespérée, cher duc. Songez, Frison, le coiffeur Frison, n'a pu venir me taper qu'à la dernière heure... je dois être à faire peur! » — « Adorable, marquise! » — « Finissez donc, flatteur! » et là-dessus un coup d'éventail! Ces beaux parleurs ont de neuf à dix ans au plus, et tandis que la marquise, un minuscule domino jonquille, marivaude avec le duc, un chevalier Printemps dessiné par Boucher, sa gouvernante à genoux derrière elle raffermit à grands renforts d'épingles l'énorme couronne de roses échafaudée sur le volumineux hérisson de sa coiffure, donne du mouvement aux guirlandes d'un lourd panier rempli de crin et cerclé de fer, puis conduisant notre petite personne jusqu'au pied de l'escalier d'honneur : « Maintenant, lui recommande-t-elle, prenez bien garde d'ôter votre rouge, de vous décoiffer, de chiffonner votre habit et divertissez-vous bien. »

* * *

Ton tendre cœur, hélas! trop tendre,
Cherchant en vain à se défendre,
Finira par se laisser prendre
Dans les lacs, dans les lacs d'Amour.

C'est l'orchestre installé tout là-bas, au fond de la galerie des fêtes, dans le salon de musique, au premier étage, qui joue en sourdine ce délicieux motif d'Haydn, motif dont les échos affaiblis viennent enchanter et comme rythmer la montée des costumes le long du grand escalier d'honneur.

Une merveille, ce grand escalier de l'hôtel Soubise, aujourd'hui disparu de sa cage et si disgracieusement remplacé, une merveille avec le majestueux développement de ses marches en taille douce et le bel accompagnement de ses rampes de fer orfévri, chantourné et contourné comme un falbala du temps, un treillis de fleurs, de fruits et de feuillages courant le long de quarante degrés et la merveille des merveilles cette nuit de fête et de folie où le caprice du duc de Chartres a étagé de marche en marche tout un carnaval de médecins de Molière : matassins armés de pied en cap, docteurs de Bologne au front taché de vin, masqués, la seringue en joue, Diafoirus et Tartuglia, face jaune et fleurie, besicles sur le nez, toute la figuration de l'Opéra est là, louée pour la circonstance, mettant parmi la lumière et les fleurs les grandes robes noires et les perruques burlesques de toute une académie de médecine de comédie. Un peu effrayant, d'ailleurs, cet escalier gardé par la Faculté, et le véritable succès de cette soirée de folie; car ce terrible escalier chaque enfant doit le monter seul depuis la première jusqu'à la dernière marche, seul, c'est-à-dire sans être accompagné de sa gouvernante et de sa mère, et Mme de Tessé, après avoir tenté d'y suivre par trois fois son fils, qui s'effarait et se cabrait, s'est vue par trois fois mise en joue par tous les matassins braquant leurs instruments sur elle, et a dû battre en retraite devant le ridicule.

Debout au haut de l'escalier, la moustache ébouriffée et le manteau s'entortillant au bout de la rapière, en vain le capitaine Fricasso et le capitaine Fracasso, tout frais émoulus de la Comédie Italienne, se cassent-ils en deux et se demènent-ils à tour de bras pour accueillir et rassurer les enfants ; les plus audacieux et les mieux nés reculent devant les terribles seringues : chose étrange, les garçons sont les moins hardis ; en général, après quelques simagrées préalables, les petites filles franchissent le pas de meilleur air, et en voilà assez pour mettre en joie le public des galeries du premier étage, où M. le duc de Chartres vient de paraître en compagnie de mesdames de Blot, de Montesson et de la jolie madame Pater; le prince de Conti vient de l'y rejoindre avec la société du

Temple ; on y fait maintenant accueil aux familles des jeunes invités, puis tout ce beau monde s'accoude aux balustres, et ce n'est pas le moindre divertissement de la fête que d'observer de là les mines et contremines de chaque arrivant sur le grand escalier.

— « Étonnante, cette petite, regardez donc ! » — « Quelle adorable coiffure ! » — « Qu'est-ce ? Voyons un peu ; votre lorgnette, s'il vous plaît. Un tapé dans la hauteur, deux boucles en dragonne, une autre en repentir, c'est une coiffure de chez Legros. » — « Et qu'a-t-elle donc dans les cheveux? d'ici c'est d'un effet surprenant ! » — « Attendez, une branche de corail et quantité de coquillages ; en porcelaine de Saxe, ma chère, les coquillages : cette petite en a au moins pour dix mille écus ! » — « Quel costume cela peut-il être? Attendez, le falbala en satin couleur eau frappée glacé d'argent, les paniers ornés de nénuphars, un trident à la main, c'est pour le moins une Amphitrite. » — « Une Amphitrite, c'est cela; d'ailleurs, je la reconnais maintenant, c'est la petite de Guéménée. » — « Ah vous m'en direz tant! Et cette autre là-bas, qui monte et qui s'esquive si vite, quel singulier accoutrement ! » — « C'est une Victoire symbolique, voyez, le bonnet est à la Crevelt, les rubans à la Landorf et l'éventail à la Hokirchen. » —« Mettez en Défaite, car le tout est affreux, d'ailleurs c'est la petite de Castellane ! » — La fille de cette bonne comtesse, nous connaissons son goût. » — « Et ce petit Mercure ? » — « Le petit de Louvois, ma chère ! » — « Ah! ces ailes au talon ! » — « Ah ! Ma chère, tout à fait le portrait du Roi à seize ans, par Boucher ! » — « Un *Chevalier Printemps*, voyez la guirlande en sautoir et la houlette dorée, et quel adorable casaquin de satin feuille de rose ! On en mourrait ! car il est à croquer. » — « Oui, en effet, celui-là est tout à fait au-dessus du joli », et voilà le train des conversations entre grandes personnes aux galeries.

Un incident pourtant, de grêles éclats de voix, le bruit d'une dispute, toutes les têtes se penchent. « Après moi, madame. » — « Pardon, madame, pas avant moi ». C'est, campée au pied de l'escalier, le bonnet rond sur l'oreille, les cheveux sans poudre et les deux mains dans les poches de son tablier d'indienne carreaux blancs et rouges, c'est une petite écaillère de dix ans, une véritable petite écaillère des Halles, *en juste de soie rouge, en jupe de calmande, en souliers plats et la jeannette au cou*, qui se rebiffe et tient tête à une petite duchesse pour le moins, une adorable petite créature aux grands airs délicats, au redressement de taille effarouché, tout en gaze d'or, en soie et en brocart, le falbala brodé d'ananas en grosses perles, un petit palmier nain sur la tête, le costume dit des *Indes Galantes*, la petite de Polignac et la petite de Coislin. Des matassins et des seringues point ne se soucient nos deux petites personnes, la morgue de leur race les possède tout entières : crêtées d'orgueil, érupées de colère, elles en sont à la préséance et n'en démordront pas ; jusqu'ici les rieurs sont pour l'écaillère ; ce que voyant, la petite de Coislin, la petite personne aux allures de duchesse,

avec une révérence exquise à sa rivale : « Ah! pardon, j'oubliais que chez les d'Orléans, les Halles ont toujours eu le pas sur Versailles », propos qui court déjà les galeries et fait rire un peu jaune monsieur le duc de Chartres.

* * *

Ah! que ma voix me devient chère
Depuis que mon berger se plaît à l'écouter!

C'est la romance de madame de Pompadour, qu'attaquent maintenant les flûtes et les violes, et dans la galerie des fêtes, sous l'enfilade de ces plafonds d'aurore égayés de nudités volantes, entre ces hautes glaces enguirlandées d'amours et reflétant à l'infini, et les feux des bras des torchères et les lustres de Bohême rayonnants de bougies, le bal bat son plein, nouant et dénouant les couples, enlaçant les tailles et les mains dégantées, faisant glisser les mules sur le miroir uni des parquets losangés, et les colliers de perles sur le satin ramagé des corsages.

Ah! que ma voix me devient chère!

et les petits mollets se cambrent et les robes ondulent, les fagots de fleurs s'effeuillent aux ceintures et les diamants s'allument dans les cheveux; les sveltes cavaliers font volter les danseuses légères, les dentelles s'écrasent contre les parements d'habit, les éventails cliquètent, se déploient, se referment, et parmi cette foule allante, venante, tournoyante et parée, ce sont les plus grands noms de France en herbe qui passent et repassent dans les déguisements divers, somptueux et charmants, de la Fable et de la Fantaisie.

« Étonnant, miraculeux, divin! » C'est en raide et large jupe de brocart d'argent semé de pivoines et de grappes de raisins, de soleils en feu et de coquelicots épanouis, comme une orfèvrerie de fleurs et de branchages, de fruits et de torsades versées sur un tapis de soie, c'est la petite de Mazarin, si droite et si engoncée de dentelles et la tête si empanachée et de plumes et de diamants et de rubis, qu'elle fait dire à la petite d'Houdetot s'esclaffant dans la foule : « C'est un lustre! » et qu'un vide respectueux se forme autour de la pauvre enfant, comme écrasée sous ce faste ridicule. La petite de Cossé, à la bonne heure! Quel leste et charmant costume que cette chambrière dessinée par Baudouin! Le papillon de dentelles sur le haut de la tête, le fichu des Indes glissé des épaules, les bras nus sortant des dentelles, la jupe retroussée et falbalassée sur les plus jolis pieds du monde, le grand tablier de mousseline à bavette et une désinvolture! Voici la petite de Ségur en Circassienne, en veste de velours rose toute semée de turquoises; la petite de Henin en Polonaise, un satin bleu argent

bordé de zibeline, le falbala jonquille étoilé de diamants; le petit de Jaucourt en système de Law, une méchanceté à l'adresse de monsieur le duc de Chartres, et la petite de Maurepas en Mississipienne, encore une allusion à ce pauvre Régent; puis voici des Céladons, des bergers galants, des Chinois, des podagres, des mendiants, des chauve-souris, des hirondelles de nuit de carême, une vraie descente de la Courtille une nuit de bal masqué à l'Opéra; le petit de Louvois en Mercure, la petite de Villeroy en Amazone, veste de satin vert galonné d'or, jupe rose soutachée de dentelles d'argent; et puis des dominos, des dominos, des dominos lilas, des dominos gris de lin, des dominos jaune soufre, des dominos aurore, tous frais et gais qu'égaient encore la gaze et les fleurs artificielles; et les propos volent et les traits décochés écorchent et ricochent dans ce petit monde affiné et déjà manégé, spirituel et mordant comme un quatrain de Molière :

« Parbleu, je viens du Louvre, où Cléonte au levé,
« Madame, a bien paru ridicule achevé.
« N'a-t-il pas quelqu'ami, qui pût sur ses manières
« D'un charitable avis lui prêter les lumières ? »

C'est le petit prince de Poix, un marquis de Mascarille écarquillé comme un volant dans son tonnelet enrubanné, qui se casse en deux, balaye le parquet de son chapeau à plume, et salue de ces vers la petite d'Aumont, une Phillis absolument exquise dans un grand habit dessiné par Nattier, d'un étonnant satin gris de lin et vieil or; et notre petite personne de clignoter de l'œil et de répondre en mordillant le coin de son éventail :

« Dans le monde, à vrai dire, il se barbouille fort.
« Partout il porte un air qui saute aux yeux d'abord
« Et quand on le revoit après un peu d'absence
« On le retrouve encor plus plein d'extravagance. »

et voilà les enfants du jour !

Une étoile de diamant au front, une couronne de fleurs nouée à la ceinture, comme nue et ondulante dans une chemise de gaze et de brocart, voici la petite de Flammarens en Diane; plus loin, en paniers de satin couleur eau, tout garnis de roseaux en chenille, ce sont les deux petites de Boisgelin en fontaine Aréthuse, le petit de Boufflers en dieu Mars, puis une Iris reconnaissable à son écharpe, négligés mythologiques, habits superbes et célestes dessinés par Boucher, livrées d'un Olympe de rêve, où l'Allégorie a fourni les ciseaux qui taillent les étoffes, et le décorateur de l'Opéra les attributs qui les caractérisent

Ah ! que ma voix me devient chère !

et les flûtes soupirent et la foule augmente et Deshayes, le maître à danser de la Comédie-Italienne et Dubois de l'Opéra vont manœuvrant au milieu de toute

cette enfance, mettant en train les rondes, nouant et dénouant les petites mains des danseurs ; et l'entrain va croissant jusqu'à la minute de stupeur légitimement causée par l'apparition de la petite de Lesdiguières sur la première marche du grand escalier d'honneur ; dans le grand vestibule où vient de la déposer au milieu des laquais ahuris une chaise à porteur en porcelaine de Saxe ornée de marcassites, une merveille que le duc de Chartres est descendu lui-même admirer dans la cour.

Déjà grande et mince comme sa mère, Victoire-Athénaïs-Olympe de Lesdiguères, une assassine au coin de l'œil, une friponne auprès des lèvres, s'avance d'un pas souple et lent ; vêtue d'un grand domino jaune pâle, noué de rubans couleur de rose, le domino des bals masqués de la Régence, aux devants et au capuchon fleuris d'une guirlande de roses repassant par deux fois sur un falbalas de gaze blanche, et le grand éventail tenu de la main gauche, à l'autre main le loup de satin noir à barbe de taffetas rose, d'un joli mouvement de tête elle fait tomber son capuchon et laisse apparaître des yeux d'un *lumineux particulier* et la plus charmante coiffure à la *Jamais vu*, qu'ait encore élaborée Dagé (1).

— « J'ai la disgrâce de vous apprendre, dit-elle de sa voix la plus calme, que le carrosse de Mlle de la Reynière vient d'être renversé devant la porte de Clisson, il y a une telle cohue : ces braves gens ont un peu bousculé mamzelle Gri mod, son costume est perdu : nous n'aurons pas l'honneur de la voir cette nuit. »

Le carrosse de Mlle de la Reynière renversé, le bruit court dans les galeries, l'escalier, les salons, les tribunes.

* * *

La, la, la, la, la, laire...

Ce sont les premières mesures du menuet de Lulli, que viennent d'attaquer les violes et les basses. « Le menuet du Dauphin, le menuet ! » Voilà la phrase qui maintenant circule de groupe en groupe, prend feu comme une trainée de poudre dans les tribunes de l'escalier ; et du coup voilà les tribunes vides et la foule soudain rabattue sur ce délicieux salon tout de boiseries sculptées et d'allégories mythologiques, au plafond animé par les doigts de Boucher, le salon dit de musique, où Sa Majesté le Dauphin vient de faire son entrée avec sa suite

(1) Dagé, coiffeur de Mme de Pompadour.

et les sept grands noms de l'armorial français, désignés pour lui faire vis-à-vis.

L'épreuve du grand escalier et de ses matassins a été évitée à Sa Majesté. Parti de Versailles dans la journée, le Dauphin a dîné avec sa suite à Paris même, dans un salon réservé de l'hôtel, puis costumé, adonisé et poudré sur les lieux par son valet de chambre, on a attendu le plein épanouissement du bal pour l'introduire au cœur même de la fête et cela par les petits appartements et le boudoir de la duchesse de Rohan, le petit salon rond contigu au salon de musique, le salon dit des quatre glaces, où se presse maintenant, avide et curieux d'assister au menuet du Dauphin, tout le public des tribunes abandonnées, parents, alliés, grands parents et gouvernantes et gouverneurs des nobles petits invités.

Et devant l'estrade à balustres dorés, où trônent les musiciens, cinquante musiciens enrubannés et vêtus pour la circonstance du satin zinzolin le plus tendre, toute une Turquerie dessinée par Leprince, quatre petits califes et quatre petites sultanes au long caftan de peluche rose ou verte, aux vestes de soie ciel ou de satin jonquille, aux turbans de gaze d'or empanachés d'aigrettes, le Dauphin et ses sept compagnes et compagnons mettent là, sous les girandoles enflammées des lustres, le spectacle étrange et charmant d'un vrai menuet dansé par huit figurines de Saxe; et ce sont bien des vieux Saxe, en effet, ces quatre petites sultanes toutes poudrées à frimas sous le turban de gaze, la taille droite et mince jaillissant comme une fleur d'entre les lourds bouffants des larges pantalons turcs, et les quatre petits bonshommes avec leur grand caftan de nuances adoucies, leur haute ceinture de satin ramagé, leur cordon bleu au col et leur jarret tendu ; sont-ils assez en pâte tendre, et cela d'autant plus qu'à distance les traits se noient, les physionomies s'effacent et que les huit danseurs vus du fond de la galerie des fêtes n'en ont plus de visages, mais la tache rose et fardée des poupées de l'époque. Et les tambourins ronflent et les flûtes chevrotent et les bassons chantent et les violes s'égaient et sur cette musique vieillotte, artificielle, d'une solennité drôle, qui est le charme même de Lulli, ce sont bien des révérences et des salutations de poupées, qu'échangent ces quatre petites sultanes plongeant avec ensemble dans les bouffants de leur culotte à la turque, et ces quatre petits Bajazet se redressant d'un même mouvement de buste sur leurs babouches à talons rouges; et ce sont des ronds de jambe, des bras en guirlande, gravement détachés, des sourires hautains, des battements d'éventail, des inclinaisons cérémonieuses et lentes, le tout réglé comme un ballet et minutieusement exécuté sous l'œil pontifiant de M. Guillaume, le maître à danser de la Cour, et cela Dieu sait avec quel sérieux et quelle majesté ! la majesté naturelle d'ailleurs aux personnes d'une aussi haute naissance. Songez-donc, Louise de Faudoas, Aymeri de Saint-Aignan, le mar-

quis de la Feuillade, Sylvanie de Choiseul, Olympe Mac Donnald, le petit Jacques de Luynes et Jacqueline de Mirepoix, voilà ni plus ni moins les danseurs et danseuses du menuet du Dauphin.

« Un conte de Voisenon, chuchote, en allusion à cette Turquerie, cette bonne marquise de Sassenage, *le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine.* »

— « Non, le menuet de *Zaïre*, riposte cette bonne âme de princesse de Robecq ; décidément le roy tient à fort ménager M. Arouet de Voltaire. » A quoi la comtesse de Crusol : « Une politesse en vaut une autre, c'est une révérence au quatrain adressé à Mme de Pompadour. » Mais en voici bien une autre de politesse : là-bas au fond de la galerie éclatent des cris perçants, c'est toute une bousculade, des ah ! des piaillements, on se pousse, on s'assemble ; qui ose ainsi troubler le menuet du Dauphin ? C'est à ne pas y croire : le petit duc d'Hostun et le petit comte d'Ayen, deux bambins qui n'ont pas dix-neuf ans à eux deux, ne se sont ils pas avisés de se prendre de querelle à propos de la petite Agnès de Montmorin-Tallard, la fille cadette de la marquise de Tallard, la cousine même de ce petit d'Hostun ! Et ces deux petits coqs, ni plus ni moins crêtés que les lions grimpants de leurs blasons, n'avaient-ils pas déjà tiré leur épée de bal et ne parlaient-ils pas de descendre au jardin !

Il n'y a plus d'enfants, parole ! mais aussi quelle idée de costumer l'un en berger Lysandre et l'autre en Lycidas ! cela monte au cerveau, de pareils déguisements ; heureusement, messieurs leurs gouverneurs se sont-ils jetés à temps au travers de leur échauffourée, car au risque d'éborgner la compagnie, la lame en main et fièrement campés l'un vis-à-vis de l'autre, ils ferraillaient et se mesuraient déjà : on eut vite fait de les emmener hors des salles en leur tirant fortement les oreilles. Quant à cette pauvre petite de Tallard, cause innocente de tout le mal, une Eglé de huit ans tout à fait adorable en « désespoir » (1) couleur de rose, garni de *regrets inutiles*, les paniers relevés en *sentiments soutenus* sur un devant de jupe couleur *rire bergère*, les cheveux tapés à la *petit cœur*, quant à cette pauvre petite de Tallard, le doigt en pigeon-vole ! et la bouche souriante, elle s'était évanouie tout aussi gracieusement qu'aurait pu le faire madame sa mère : laquelle l'a d'ailleurs prestement emportée dans ses bras, courant par les galeries et demandant son carrosse. « Et au lit, mademoiselle, et le fouet ; pour ces petits duellistes, ces deux petits brutaux ! Le fouet et au lit ! » Voilà des mots plus noirs qu'ils ne sont gros et qui jettent un certain froid dans la fête, chacun dans ce petit monde se sent vaguement menacé ; ce fâcheux incident a troublé l'assemblée, et le menuet si gaiement commencé s'achève au milieu d'un malaise général.

(1 Espèce de justaquin à la mode du temps.

* * *

Et comme pour accentuer ce malaise, ne voilà-t-il pas que l'orchestre attaque en sourdine la marche funèbre de *Castor et Pollux :* « Tristes apprêts, tristes flambeaux ! » ces lents accords prolongés et traînants emplissent le palais d'une tristesse funèbre ; tous se sentent le cœur serré d'une vague appréhension, appréhension qui devient épouvante chez les uns et stupeur chez les autres, à l'entrée dans le salon de musique d'une longue gondole dorée de l'avant à la proue et portant, gardé par un essain d'Amours, un catafalque de pâle satin blanc. Traînée par quatre cygnes de carton argenté, le poitrail harnaché de guirlandes de roses et de larges rubans de moire blanche, la gondole s'avance lentement sur le sombre motif : « Tristes apprêts, tristes flambeaux », roulant sur quatre roues dissimulées dans un nuage de gaze verte, et poussée en avant par une troupe masquée de pierrots bleus et noirs et d'arlequins violets, se pressant derrière elle.

La gondole s'arrête, les danseurs se rapprochent, des cris d'admiration s'échappent : une merveille, en effet, que cette gondole avec son essaim de Cupidons, couronnés d'immortelles, agenouillés les uns autour du cercueil, les autres attentifs, les coudes au sabord, à faire traîner sur les vagues de gaze des guirlandes de roses, les grands cordons du poêle : groupe adorable et charmant avec leur ventre blanc, leurs ailes frissonnantes, leurs petits bras ronds, leurs petits pieds roses, un pli de graisse au ventre, un autre au jarret, et qui semble pleurer avec des larmes vraies la morte ou le défunt, qu'escorte leur cortège, tandis qu'aux deux bouts de la gondole quatre Amours, le grand cordon de Saint-Louis en sautoir, le carquois renversé au dos, battent distraitement de leurs baguettes la peau sonnante de hauts tambours Louis XIII, enlinceuillés de noir.

La gondole s'est arrêtée en face de l'estrade de musique ; un silence ; les violes se taisent, les tambours cessent de battre, puis tout à coup l'orchestre attaque le grand air d'*Armide*, et surgissant soudain au milieu de l'estrade, Jelyotte, le fameux Jelyotte de l'Opéra et de Mme d'Épinay, s'avance en galant déshabillé couleur ciel et jonquille, en berger Némorin, et une main sur son cœur, de l'autre agitant un rouleau de musique, il décoche une œillade à gauche, un sourire à droite et se décide à chanter ces couplets de circonstance :

O toi qui couronnes les songes
Des roses de la volupté,
Folie, ô reine des mensonges,
Fille de la Félicité,
Réveille-toi, belle endormie,
Au son du fifre et des tambours,
Et jusqu'à l'aurore bénie
Sèche les larmes des Amours.

Déjà les Ris, troupe craintive
Qu'effarouchent l'ombre et le deuil,
Soulèvent d'une main furtive
Le drap d'argent de ton cercueil.
Réveille-toi, belle déesse,
Et, les regrets évanouis,
Souris ce soir à la Jeunesse
Du fils de la Gloire et de Louis !

Et les Amours écartent le drap du catafalque, ils soulèvent le couvercle du cercueil et chacun peut admirer, étendue, les yeux clos, sur un lit d'œillets et de jonquilles, Mlle Camargo de l'Opéra endormie, la Camargo elle-même.

A un coup d'archet plus vif, elle entr'ouvre les yeux ; à un appel de fifre, elle redresse sa taille, et, surgissant tout à coup de son cercueil, elle secoue ses ailes de soie rose, fait bouffer ses paniers de gaze et de tulle d'or, consolide d'un geste l'édifice poudré de sa coiffure, et prist ! d'un pied léger bondit au-dessus de la gondole, touche à peine le parquet, rebondit, tourbillonne, détache un taqueté, tend les bras en avant, risque un jeté-battu, retombe sur ses pointes, se renverse en arrière, tourne comme une abeille, sourit, lance une œillade, voltige et, d'un geste arrondi de ses doigts à ses lèvres enveloppant d'un baiser le public stupéfait, s'élance et d'un seul bond va glisser jusqu'au fond de la galerie des fêtes, virevolte sur elle-même, s'arrête, et, dressée sur ses pointes, touche de son index un des grands panneaux de glace qui cède, disparaît et laisse apercevoir la surprise des surprises et la merveille des merveilles, un énorme théâtre représentant Venise, Venise au clair de lune, une nuit de carnaval.

Venise, c'est-à-dire la place Saint-Marc elle-même, avec la Dogana, plus loin les Procuraties, les colonnades de ses palais, leurs terrasses ajourées gardées par des statues, et là-bas, miroitant sous le bleu clair de lune, son horizon d'eau dormante, de lagunes engourdies bordées de campaniles et de dômes d'étain, et dans ce décor de féerie, rassemblés là par un caprice royal, tous les masques de la Comédie-Italienne, masques allant, masques venant, Pierrots sautant, Scapins dansant, prestes Pulcinellas et Arlequins allègres, Zerbinette et Zerlino, Cucuruccu et Cucurognas, des Colombines et des Cassandres, des Matamores et des Marameo, des Violetta et des Celio, des Bergamasques et des Moresques, des Mezzetins, des Scaramouches, des Truffaldins et des Cocodrilles, Franca Trippa, Gian Farina et Gian Fritelli, des masques, des masques, des masques, des dominos et des camails et des lazzis et des coups de batte et des bouquets et des guitares, des falbalas, des éventails et des épées et des tricornes, tout l'arc-en-ciel papillotant, mourant, fourmillant, chatoyant et clamant du carnaval de l'Italie.

Les applaudissements éclatent de toutes parts, cette fois c'est l'enchantement des enchantements ; enfants et parents sont là, la bouche béante, les prunelles

agrandies, quand l'orchestre attaque le grand galop final du *Carnaval du Parnasse;* et d'un commun accord tous les masques, dévalant de la scène, hou ! hou ! se précipitent et hou ! font irruption dans la salle de bal : hou ! hou ! quelle bousculade ! ce sont des cris de terreur et de joie, il se répandent comme du vif argent au milieu des enfants épeurés et ravis, hou ! hou ! les bassons tonnent et les fifres font rage, hou ! la gondole de la Folie est entourée, prise d'assaut, les cygnes de carton sont décapités par le grand sabre en bois des Matamores; et les friandises, gimblettes et dragées, dont leurs corps sont pleins, distribuées à droite, à gauche, par poignées, aux nobles invités qui trépignent sur place, hou ! hou ! encore, encore, une vraie scène de pillage au milieu de laquelle le grand panneau de glace, glissant sur des gonds invisibles, vient s'encastrer dans la boiserie et dérobe aux yeux et la scène déserte et l'adorable décor de la place Saint-Marc.

Mais patience, si le panneau vient de se refermer, c'est pour se rouvrir dix minutes après et laisser apparaître cette fois, dressée au milieu de la place Saint-Marc, en pleine Venise idéale et lunaire, une table de cent cinquante couverts, une immense table en fer à cheval, dont la longueur occupe toute la scène, et sur cette table le plus royal souper; pyramides de gâteaux et de fruits, cristallerie étincelante, vaisselle de chez Germain, timbrée aux armes du Palais-Royal, surtout d'argent débordant de glaïeuls et de roses, candélabres à huit branches, toutes les cires allumées, pièces montées, glacées de sucre et d'anis, tourtes monumentales semées de nonpareille : un rêve de gourmandise enfantine. La musique a fait trêve et un héraut d'armes, s'avançant au milieu de théâtre, appelle à haute voix la liste des convives :

Monseigneur le Dauphin, Duchesse de Lesdiguieres,
Le duc de Villeroy, La marquise de Faudoas,
Le marquis de Jaccout, Princesse de Guéménée,

et l'appel des grands noms sonores et pompeux continue au milieu du silence tout à coup attentif des galeries et des salles :

Le prince duc de Poix, Marquise de Castellane,

et un à un les couples appelés, la main haute et la tête levée, viennent cérémonieusement prendre place; grâce enfantine et majesté comique, quel défilé !

Marquis de Louvois, Comtesse de Coislin ;

et tandis que chacun s'attable avec force manières et que commence enfin le souper du Dauphin, pour amuser les augustes convives, masques et Bergamasques, Pantalons et Pierrots, Cassandres et Scaramouches, Zerbines et Truffaldins, descendus

dans la galerie des fêtes, miment au pied de la scène danses et pantomimes, au son discret et comme étouffé des violes et des bassons.

« De surprise en surprise, comme le dit si bien, en chipotant un sorbet au choura, cette bonne pièce de madame de Créqui, retirée avec quelques dames dans le boudoir de la duchesse, le salon dit des Quatre-Glaces, dont l'adorable plafond bleu turquin rehaussé de dorures et de groupes d'enfants en relief et grisailles, semble une énorme turquoise sertie d'or vert et entourée de perles, savez-vous si l'on nous réserve encore quelque chose? » — « Il paraît que c'est tout, répond la princesse de Poix; madame de Montesson m'a affirmé que Monseigneur n'avait, en fait de galanterie, commandé que Jelyotte et mamzelle Camargo », à quoi madame de Créqui avec un grand soupir : « Ah! tant mieux, monsieur le duc est si féru de ses philosophes, j'ai craint un moment la bénédiction de Msieu Arouet de Voltaire. » Et c'est là le mot de la fin de cette fête enfantine du règne de Louis XV, rêvée par un poète et reconstituée à force de plagiats, et qui cependant a eu son heure de réalité, si ces quelques pages, écrites dans le but de distraire, ont su faire sourire sans faire bâiller.

JEAN LORRAIN.





POÉSIES

LE CORDIER

A la pâle clarté d'un soleil hivernal,
La toux aux dents, l'œil morne et la tête baissée,
Le cordier va filant, dans le pré communal,
L'étoupe qui le barde, autour des reins pressée.

Il marche à reculons dans son étroit chenal,
Tandis qu'au bout du champ, sur ses orteils dressée,
Une vieille en haillons, d'un geste machinal,
Tourne la roue en bois qui gémit, mal graissée.

L'étoupe, brin à brin, s'amincit et se tord;
Et l'homme, pas à pas, au vortex qui le mord
Tend son ventre, ainsi qu'à d'invisibles tenailles;

Si bien que l'on dirait, de loin, par les chemins,
Quelque fakir indien qui, de ses propres mains,
Dévide l'écheveau confus de ses entrailles.

ANTONIN MULE.

L'HIVER

C'est l'aurore. La nuit a figé sur les choses
Son haleine surprise au vol par le grésil.
Les jours voilés de blanc sont revenus d'exil :
Voici, voici l'hiver et ses métamorphoses !

Le jardin désolé resplendit ce matin
Dans un flot de lueurs ondoyantes et blanches,
Une vapeur de lait palpite entre les branches ;
Tout se revêt d'argent, de soie et de satin.

O Muse ! C'est le frêle empire des gelées
Qui s'ouvre et qui t'invite à descendre vers moi.
Un désir fou me prend de courir avec toi
A travers ces blancheurs encore immaculées.

Berçons bien doucement nos rêves diaphanes
Dans ces linceuls neigeux où la terre s'endort,
Et dans ce désert calme et froid comme la mort
Recueillons nos pensers loin des clameurs profanes.

Pour ne point violer ces demi-jours pâlis,
Ce luxe harmonieux que la nature étale,
O Muse ! tu mettras ta robe de Vestale,
Taillée à grands plis droits dans la pulpe des lys.

Inventons au hasard d'adorables mensonges ;
Dans ces miroirs de glace éblouis de rayons
Faisons passer l'essaim changeant des visions,
Illuminons le monde au prisme de nos songes.

Nous suivrons des chemins par le verglas polis,
Où l'aube en frissonnant à son réveil se mire,
Et nous y chercherons des rythmes qu'on admire,
De grands rythmes plus doux que les mers sans roulis

Il faut une musique impassible et sereine,
Qui se déploie avec des souplesses d'aciers,
Large comme les vents au sommet des glaciers
Et charmeuse pourtant comme un chant de sirène.

Nous choisirons des mots de perle et de métal,
Nuancés des reflets éclatants de tes ailes,
O Muse ! Ce matin je veux que tu cisèles
Des vers de diamant aux rimes de cristal.

Viens ! Le temps est sans borne et l'espace est ouvert !
Fixons dans un contour divin nos fantaisies
Et sculptons dans l'émail des blanches poesies
Un décor triomphal aux fêtes de l'Hiver !

ALFRED BOUCHINET.



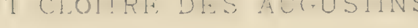
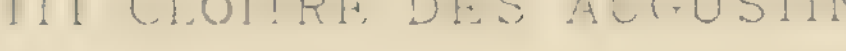


CHRONIQUE



OUTES les réformes que le nouveau Directeur des BeauxArts a projetées dans l'organisation du musée du Louvre, se réalisent peu à peu. De ces innovations, la plus importante est la création d'une salle de portraits d'artistes que l'on est en train d'installer et qui sera ouverte au public dans quelques jours. Une amélioration depuis longtemps souhaitée, va se réaliser, nous dit-on; afin que les visiteurs du Louvre puissent se guider plus aisément dans les galeries, toutes les salles seront désignées par leur nom d'une façon très apparente, au moyen d'inscriptions placées au-dessus des portes.

Enfin une inscription commémorative de la fondation du musée du Louvre va être placée dans la rotonde qui précède la galerie d'Apollon, au-dessus de la

PETIT CLOÎTRE DES AUGUSTINS DE TOULOUSE

Maison Quantin

magnifique porte en fer forgé qui donne accès dans cette galerie. Cette inscription sera ainsi conçue :

LE MUSÉE DU LOUVRE
FONDÉ LE 13 SEPTEMBRE 1792
PAR DÉCRET DE L'ASSEMBLÉE LÉGISLATIVE
A ÉTÉ OUVERT LE 10 AOUT 1793
EN EXÉCUTION D'UN DÉCRET RENDU PAR
LA CONVENTION NATIONALE

Les voûtes du grand escalier à double révolution qui conduit aux salles de la peinture italienne et à la rotonde dont nous parlons plus haut, doivent être décorées de mosaïques dans le genre de celles qui ont été placées au Panthéon, (d'après la composition d'Hébert : *Gesta Dei per Francos*) et à l'Opéra (attributs de la musique chez les différents peuples, à l'avant-foyer, et caissons des plafonds de la loggia). Cet escalier étant insuffisamment éclairé, on a decidé de pratiquer dans la toiture du pavillon Daru deux larges baies qui, garnies de vitrages, donneront la quantité de lumière nécessaire à l'éclairage des mosaïques et à l'effet de ce genre de décoration que les artistes sont actuellement en train d'exécuter.

M. Léon Bonnat a été élu président, et M. Chapu vice-président de l'Académie des Beaux-Arts. A la séance d'installation, M. Chaplain, président sortant, et le nouveau président, ont prononcé chacun une allocution, pour remercier leurs confrères de leur sympathie, et les assurer de leur dévouement aux intérêts de la Compagnie.

Le programme du concours pour le prix Bordin avait pour sujet la question suivante : « Rechercher s'il existe une esthétique commune aux grands monuments de l'art dans les diverses civilisations. » Six mémoires ont été envoyés pour prendre part à ce concours.

On sait que la faiblesse des projets pour le concours Chaudesaigues avait empêché l'Académie de décerner le prix de 2.800 francs qui est attribué à un jeune architecte afin qu'il puisse séjourner en Italie pendant deux années, et y compléter son éducation artistique. Il avait été décidé en conséquence que le concours serait prorogé et le règlement modifié. Pour la nouvelle épreuve, dix-huit projets furent envoyés et les auteurs de dix d'entre eux ont été admis en loge, dont voici les noms, par ordre alphabétique : MM. Colin, Dalmas, Girard, Laffillée, Micoud, Ch. Normand, Adrien Rey, Sautey, Senèque, Tronchet. Par

suite de la nouvelle décision, les concurrents sont restés en loge quinze jours au lieu de six. Le jugement, rendu le 14 janvier, a décerné le prix à M. Laffillée, élève de M. Ginain. Trois mentions ont été accordées à MM. Girard, Senèque et Dalmas.

Pour le concours Achille Leclère, ont été admis en loge les auteurs des projets dont les numéros suivent : 1, 2, 3, 6, 7, 8, 12, 17, 18, 19, 28, 21, 25, 26, 28; soit quinze concurrents sur vingt-neuf.

A l'un des derniers conseils des ministres, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a entretenu le conseil de la question de l'installation du Musée des Arts décoratifs dans les bâtiments de l'ancien Conseil d'État, au quai d'Orsay. M. Faye acceptera, sous réserve de modifications de détail, le projet de loi que son prédécesseur a déposé sur le bureau de la Chambre. Aux termes de ce projet, l'État concède gratuitement, pour trente ans, les bâtiments de l'ancien conseil d'État à l'Union centrale des arts décoratifs, à charge par celle-ci d'y construire et installer à ses frais un musée; à l'expiration de trente années, l'édifice et les collections deviendront la propriété de l'État.

L'administration des Beaux-Arts a commandé aux statuaires Alfred Lenoir et Injalbert les bustes de Daumier et de Gavarni. Les modèles de ces deux bustes figureront à l'exposition des maîtres de la caricature française, qui doit avoir lieu, cet hiver, à l'école des Beaux-Arts, au profit de la Société de secours pour les familles de marins français naufragés.

On installe en ce moment, dans le jardin du Luxembourg, la gigantesque statue en marbre de *Phidias* par Aimé Millet, qui a été exposée au dernier Salon, et le groupe en bronze de M. Boucher : *Au but*, qui valut à cet artiste une première médaille au Salon de 1886.

Par testament de Mlle Huyssen de Kattendyke, le *Christ au roseau* d'Ary Schefer vient d'être légué au musée du Louvre.

On parle d'un don qui serait fait au Louvre d'un tableau de J.-F. Millet, le *Printemps*, qui a fait partie de l'exposition de l'œuvre du maître à l'École des Beaux-Arts, l'année dernière. Cette toile a été décrite ainsi au catalogue : « Un verger dont les arbres sont épanouis ; au fond, l'arc-en-ciel sur un nuage d'orage. » Le motif du paysage a été pris par Millet à Barbizon, derrière sa maison. Il a figuré à la vente de la collection Hartmann, en 1881, et fut adjugé 45,000 francs. Grâce à cette généreuse donation, le Louvre possédera deux tableaux de Millet, qui n'était représenté dans notre musée national que par une seule toile, l'*Église de Gréville*, dont notre collaborateur, M. Eugène Muller, a parlé dans son excursion *Au pays de Millet*, dans la précédente livraison de *L'Artiste*.

On s'occupe de terminer, au Père-Lachaise, le tombeau du peintre Paul Baudry. Rappelons que ce monument a été élevé par les soins d'un comité composé de MM. Bouguereau, Thomas, Garnier, Delaunay, Boulanger, Cabanel, etc., et que c'est M. Ambroise Baudry, frère du défunt, qui dirige l'exécution des travaux d'achitecture. Le sculpteur Mercié s'est chargé de la partie artistique. Il a représenté une Renommée qui vient couronner le buste de Baudry ; au pied du sarcophage, pleure une femme qui personnifie la Douleur. Cette œuvre, qui ne mesure pas moins de cinq mètres de hauteur, sera placée près du tombeau de Clément Thomas, en face du monument de Couture.

Ces jours derniers a eu lieu à l'hôtel Drouot la vente des œuvres qui se trouvaient dans l'atelier de Philippe Rousseau au moment de son décès.

Voici les principales enchères de cette adjudication qui a produit 33,011 francs. Le *Garde-manger*, 1,200 francs ; les *Parfums de France*, 1,950 francs : ces deux tableaux ont figuré au dernier Salon ; le dernier a été acquis par Mme la baronne N. de Rothschild, qui a acheté également *Pour le goûter*, 1,510 fr. ; *Bocal d'abricots*, 1,720 fr. ; la *Sortie du chenil*, 1,050 francs ; *Pêches*, 1,200 francs ; *Prunes de Monsieur*, 1,230 francs.

Parmi les tableaux formant la collection particulière du défunt, citons : *Intérieur de cuisine*, par Chardin, 3,201 fr. l'*Arrivée d'Abd-el-Kader à Marseille*, par Raffet, 2,020 fr. ; *A la marée basse*, étude par Isabey, 1,220 fr.

On nous prie d'annoncer que le journal d'art qui a paru jusqu'à présent sous le titre de *Nancy-Artiste*, va se transformer et étendre son cadre sous le nom de *la Lorraine artiste.* Nous le faisons d'autant plus volontiers que cette publication artistique est l'une des plus intéressantes dans ce genre parmi celles qui paraissent en province.

Une exposition intéressante vient de s'ouvrir à Valence. Elle comprend la plupart des œuvres du grand peintre espagnol Ribera, qui est né à Gativa, province de Valence, le 13 janvier 1588.

La ville de Cracovie va élever un monument à la mémoire du célèbre poète polonais Mickiewicz, qui fut professeur de slave au Collège de France. La somme affectée à cette œuvre est de 400,000 francs, recueillis dans une souscription nationale. Ce monument sera le plus grand de ce genre en Europe, car il n'aura pas moins de 15 mètres de hauteur. C'est le sculpteur Godebski, un de nos compatriotes, auteur du monument de Théophile Gautier, au cimetière Montmartre, qui en a obtenu au concours l'exécution. Le bloc se compose de deux parties : La base ayant à ses angles quatre figures allégoriques, représentant les principaux personnages de l'œuvre du poète ; un bas-relief le représentant dans sa chaire au Collège de France, entouré de ses auditeurs, Quinet. Michelet, etc., etc. Ce soubassement est surmonté d'un autre piédestal, en style Renaissance, ayant en haut-relief Apollon sur Pégase, tendant une palme au poète assis au faîte du monument et couronné par la Patrie.

Un artiste, aujourd'hui bien oublié, mais qui eut jadis son heure de célébrité, le peintre Louis Matout, vient de mourir à Paris, âgé de soixante-seize ans. Il est l'auteur d'un certain nombre de compositions décoratives qui ne sont pas sans mérite et ont parfois un indéniable caractère de grandeur, bien qu'exécutées dans une manière actuellement fort démodée et peu en harmonie avec les nouvelles tendances. C'est Matout qui peignit la vaste décoration du grand amphithéâtre à l'École de Médecine, *Ambroise Paré appliquant pour la première fois la ligature aux artères après une amputation.* Plusieurs églises de Paris sont ornées de peintures murales qui sont son œuvre. Au Louvre, il a peint le plafond de la salle des

empereurs romains; à la chapelle de l'hôpital Lariboisière, six panneaux décoratifs : *Adoration des bergers, Marthe et Marie au pied de la croix*, le *Christ au jardin des Oliviers*, le *Christ insulté par les soldats*, la *Mort du Christ* et le *Christ au milieu des douleurs humaines*. Signalons encore parmi ses œuvres : *Femme de Boghari tuée par une lionne*, qui se trouve au musée du Luxembourg; *Lanfranc, chirurgien du treizième siècle; Danse antique; saint Jacques le Majeur, apôtre; Jésus chez Simon le Pharisien;* plusieurs tableaux de genre : *Riche et pauvre; Une position critique; Vingt ans*. Quelques portraits de lui furent remarqués à divers Salons; l'une des dernières œuvres importantes qu'il ait exposées est le tableau du Salon de 1880, *saint Louis enterre lui-même les morts sur le champ de bataille de Sayète* (Syrie).

Louis Matout était né à Charleville (Ardennes).

Le sculpteur François Truphême, dont le talent était fort apprécié, vient de mourir à Paris. Il était né à Aix-en-Provence en 1828, et avait été l'élève de M. Bonassieux. Son œuvre la plus remarquée est une statue de *Mirabeau* qui se trouve au palais de justice d'Aix. Il est aussi l'auteur du monument que la ville de Bourg-la-Reine a élevé à Condorcet, et de celui qui, plus récemment, a été érigé à Meudon en l'honneur de Rabelais. Le musée du Luxembourg renferme de lui une *Jeune fille à la source*. Citons encore, parmi ses autres œuvres : l'*Autour et l'alouette, Jochabed et Moïse, Mireille;* la *Pêche* et l'*Automne* pour le nouveau Louvre; pour l'église Sainte-Clotilde, une *sainte Geneviève;* pour l'Opéra, les *Heures du soir*, etc. Truphême était l'un des fondateurs de l'association méridionale la *Cigale*.





LES THÉATRES

Palais-Royal : Reprise du *Réveillon,* comédie en trois actes, de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy.



l n'y a pas moins de seize ans que le *Réveillon* a été joué pour la première fois au Palais-Royal. Depuis lors, on en a donné plusieurs reprises, toujours avec le même succès et un égal empressement du public pour cette œuvre, l'une des plus jolies comédies dues à la collaboration de MM. Meilhac et Halévy. C'est qu'en effet rien n'est à la fois plus divertissant et plus fin que ce tableau de mœurs provinciales, d'une observation délicate, où la satire confine à peine à la caricature mais ne tombe jamais dans la charge. Deux scènes y sont du meilleur comique, entre bien d'autres extrêmement amusantes ; nous voulons parler du monologue de Gaillardin racontant et mimant, au premier acte, l'audience où le tribunal l'a condamné à huit jours de prison pour avoir appelé imbécile le garde champêtre ; puis de la scène où le même Gaillardin, au troisième acte, ayant revêtu la toge d'avocat, se donne pour le défenseur du soupirant qui a été arrêté par erreur, à sa place, auprès de sa femme. Tout cela est traité de main de maître, d'une touche légère et spirituelle, sans nulle exagération, d'un art merveilleux.

Un artiste est demeuré inoubliable dans ce rôle, c'est Geoffroy, un des

meilleurs comédiens de ce temps, que la Comédie-Française a dû regretter de ne s'être pas attaché. Dans cette création, aussi bien que dans tant d'autres, Geoffroy ne pouvait être remplacé. M. Daubray, en reprenant ce rôle, y a mis beaucoup de verve, de drôlerie et d'entrain ; mais où sont la finesse exquise et l'inimitable naturel de son prédécesseur ? De l'interprétation de jadis, un seul acteur est demeuré, M. Pellerin ; M. Milher, sans faire oublier Lhéritier, a excellemment joué le rôle du directeur de la prison. Quant à celui du geôlier, comment ne pas regretter l'ahurissement entêté et irrésistiblement comique qu'y mettait M. Lassouche, et que son successeur s'est vainement évertué à nous rappeler ? Le *Réveillon* n'en est pas moins un des plus agréables spectacles du moment, et aussi des plus courus.

Théatre Molière de Bruxelles : le *Procès Féraud,* pièce en trois actes de MM. William Busnach et Henry Cauvain.

L'expérience consommée de M. Busnach a trouvé un cadre dramatique dans un roman de M. Cauvain, et le *Procès Féraud*, écrit déjà par un romancier d'action, a passé très valide au théâtre. Le sujet est l'histoire d'un forçat innocent qui, ayant purgé sa peine et apprenant le nom de celui pour qui il a été condamné, fait le sacrifice de sa réhabilitation par reconnaissance pour la sœur du coupable, qui a recueilli sa fille. La pièce ne dénote aucune recherche et ne sort pas des sentiers battus du succès d'où M. Busnach s'est gardé de la faire sortir. Après *Sœur Philomène* et l'excursion du Théâtre libre qui avait vivement passionné Bruxelles, le *Procès Féraud* a paru bien vieux, bien pâle. On a reconnu l'imperturbable habileté de M. Busnach, et l'intérêt d'action des œuvres de M. Cauvain n'a trouvé personne sceptique. Mais, pas plus que les *Amours bizarres*, *Rose Valentin*, *Madame Gobert* ou le *Grand vaincu*, n'ont pu satisfaire les exigences des lecteurs artistes, le *Procès Féraud* n'a apporté à ceux qui veulent chasser la convention du théâtre, le progrès qu'ils attendaient.

Pour reconnaître tout le mérite et toute la médiocrité de l'œuvre, il suffirait de dire qu'elle pourrait être acceptée par le plus prudent des directeurs. M. Cauvain semble avoir une imagination qui sera toujours sous le joug du feuilleton bourgeois ou de l'adaptation théâtrale de son collaborateur, un incorrigible de la fabrication. Il nous est permis d'espérer pourtant un drame plus vivant et plus réel quand son encre limpide ne trempera plus les ficelles de son collaborateur. — V.

Nous avons dit précédemment que les concerts classiques du Casino de Monte-Carlo ont eu la primeur d'un oratorio en trois parties, de MM. O'Kelly et Villeneuve, ayant pour titre Paragassù, et mentionné le grand succès que cette œuvre remarquable a obtenu auprès du public d'élite que cette manifestation artistique intéressait vivement. Ce concert, nous écrit notre correspondant, avait attiré une telle foule d'amateurs, que plus de 300 personnes n'ont pu pénétrer dans la vaste salle des concerts. On savait que le poème de l'oratorio était extrait d'une chronique brésilienne et, de plus, dédié à S. M. l'Empereur du Brésil Dom Pedro II. Tous les hôtes distingués en déplacement sur le littoral ont tenu à manifester par leur présence leur grande sympathie à LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice qui assistaient au concert. Les rôles étaient ainsi distribués :

Paraguassù........................	Mlle CASTAGNÉ.
Diogo........................	MM. DEGENNE.
Taparicor........................	DEGRAVE.
Le Grand Sumé........................	DEGRAVE.
Jacaré........................	FRONTY.

Parmi les morceaux les plus applaudis, il faut signaler : 1° le *Chant du Soir* et la *Légende du Colibri,* délicieusement chantée par Mlle Castagné ; 2° la romance et le duo, qui ont valu à M. Degenne un succès bien mérité. Dans le duo, M. Degenne a été bien secondé par M. Fronty. M. Degrave a admirablement chanté le rôle du Grand Sumé. L'hymne de la fin a soulevé les bravos de tout l'auditoire, surtout au passage suivant :

Gloire à toi, Pédro II, rejeton de Bragance,
Digne fils du Héros
Qui nous donna l'indépendance,
Tu verras ton Empire immense
Prospérer et grandir sur la terre et les flots.

Il serait injuste, avant de terminer, de ne pas adresser de chaudes félicitations à l'orchestre, aux chœurs et à Arthur Steck qui ont rivalisé de conscience et de brio dans l'exécution de cette belle solennité musicale.

Le concert suivant offrait aux habitués un nouvel attrait par le concours de Mme Conneau. En voici le programme, bien fait pour justifier l'empressement des dilettanti :

PREMIÈRE PARTIE

Symphonie en fa (no 8), opéra 93........................ BEETHOVEN.

I. Allegro vivace. — II. Allegretto scherzando. III. Tempo di minuetto. — IV. Finale. Allegro vivace

DEUXIÈME PARTIE

Ouverture de *Freyschutz*.................................... WEBER.
Air du « Sommeil « de *Psyché*.............................. A. THOMAS.
  Mme Conneau.
Prélude de *Lohengrin*.. R. WAGNER.
« J'ai perdu mon Eurydice » d'*Orphée*........................ GLUCK.
  Mme Conneau.
Fragments du ballet de *Sylvia*.............................. L. DELIBES.
  a Pizzicati. — *b* Marche et cortège de Bacchus.

Grand succès pour la grande cantatrice mondaine, Mme Conneau, et pour l'excellent orchestre du Casino, qui a joué avec sa maîtrise ordinaire.





LES LIVRES

Les Précurseurs des Félibres (1800-1855), par Frédéric Donnadieu, illustrations de Paul Maurou; Paris, Quantin.



Chapiteau antique du musée d'Arles, dessin de Paul Maurou.

« Félibre, félibrige » sont termes de flagrante roture puisqu'ils ne peuvent se plier aux poètes méridionaux d'il y a trente ans à peine. Ceux-ci sont leurs « précurseurs, » mais non leurs aïeux; en quoi se différencient-ils des Félibres eux-mêmes? c'est ce que nous ne saurions dire, et qu'a négligé de nous apprendre l'auteur du livre que nous présentons aux lecteurs de *L'Artiste*. Quoi qu'il en puisse être, ce ne doit être qu'une affaire de vocabulaire : si le mot n'existait pas encore, en fait la chose existait vraisemblablement. Et puis nous aurions mauvaise grâce, profane que nous sommes, à faire même un semblant de querelle là-dessus à M. Donnadieu, à l'érudit qui s'est évertué à les grouper, ces poètes de la langue d'oc, en un luxueux recueil, à les faire revivre dans d'ingénieuses notices, à les évoquer, par la complicité de M. Paul Maurou, dans des effigies finement gravées, à côté des monuments et

des cités du midi, qui forment des cadres en parfaite harmonie avec l'expressive physionomie de leurs portraits.

En général, ils se préoccupaient peu de la postérité, les aimables poètes provençaux de ce temps-là, et de laisser après eux des publications destinées à leur survivre ; ils bornaient leur ambition à être goûtés dans le cercle étroit de leurs amis et de leurs compatriotes, sans songer à faire imprimer leurs œuvres. Pour l'auteur de ces monographies, l'entreprise a été d'autant plus difficile ; combien plus elle l'eût été si, au lieu de limiter sa tâche au commencement du siècle, il avait fait remonter ses études à une époque antérieure. Peut-être, à défaut d'aveu explicite de sa part, est-ce là le motif qui a déterminé M. Donnadieu à restreindre ses investigations, quelque tentantes qu'elles eussent été, à un demi-siècle environ.

Ceux à qui il a fait les honneurs de sa galerie de portraits, ne se sont guère élevés, dans leurs productions poétiques, au-dessus des genres moyens, idylle, apologue, poésie familière, sentimentale, amoureuse ou humoristique; mais combien de ravissantes choses, gracieuses, tendres, légères, il nous révèle chez ces poètes dont la sincérité n'est pas le moindre attrait ! Citer leurs noms n'apprendrait probablement rien à nos lecteurs, à quelques exceptions près ; leurs œuvres, guère plus : car il faudrait, pour en goûter la saveur, entendre le parler languedocien ou provençal. La traduction littérale accompagne, il est vrai, soigneusement le texte original ; mais l'esprit de ces langues méridionales est si différent de la langue française que la traduction la plus exacte et la plus précise ne peut garder de leur génie qu'un pâle reflet.

Deux noms pourtant ont pour nous une notoriété spéciale. L'un est celui de Castil-Blaze, l'ancien critique musical des *Débats*. Ses poésies provençales ont une vivacité d'expression, une vigueur de touche qui l'ont fait considérer comme un « réaliste » au sens de M. Zola. L'autre, qui termine la série du recueil, c'est le perruquier à qui Agen a dressé une statue, à qui Nodier, Sainte-Beuve et Lamartine ont donné ses lettres de noblesse littéraires, c'est Jasmin :

> ... Il fut grand quoiqu'il vînt le dernier!

Jasmin, dont l'œuvre est considérable et a beaucoup fait pour rendre, avant les Félibres, à la langue méridionale, son éclat et sa splendeur d'autrefois ; individualité fort curieuse, que M. Donnadieu a bien caractérisée en une remarquable notice.

La part de l'illustration est considérable dans cet ouvrage. M. Maurou a rendu, dans de fines gravures, les physionomies de tous ces poètes de la langue d'oc. Il s'y est montré aqua-fortiste de tempérament, ainsi que dans une série de planches qui représentent les monuments des pays méridionaux. Il s'est plu à en

interpréter le pittoresque particulier; ses eaux-fortes et ses dessins où tout s'accentue fermement, ombres et lumières, dans les contours et reliefs, sont plus que des documents : ce sont à la fois comme d'intenses évocations. Par sa collaboration, le livre est l'un des plus artistement édités parmi ceux qui ressortissent à la bibliographie félibréenne; il est digne d'y figurer au premier rang, à côté de la somptueuse édition de *Mireille*, publiée en ces dernières années. La reproduction que l'on donne ici d'un merveilleux coin du musée de Toulouse par M. Mourou, dit sa nature d'aqua-fortiste.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne, Paris, Plon et Nourrit.

Dans le courant de l'année dernière, a eu lieu, à la Sorbonne, la onzième session de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Comme dans les précédentes réunions annuelles, il a été donné lecture d'un certain nombre de notices sur des artistes et sur des œuvres d'art se rattachant à diverses régions de notre pays. La direction des Beaux-Arts, soucieuse de conserver ces intéressants travaux, les réunit, après chaque session, en des volumes annuels, dont la collectien constitue l'une des sources les plus précieuses de renseignements sur notre histoire artistique. Cette publication, menée parallèlement avec celle de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, assure la mise en lumière d'un inestimable fonds de documents tirés des archives publiques et privées, de l'étude de monuments ou d'œuvres d'art, pour la plupart, inconnus ou inexplorés; sans elle, toutes ces recherches resteraient inédites et seraient dès lors lettre morte pour les travailleurs qui s'occupent de l'histoire de l'art dans notre pays ; sans la publication de ces notices, le fruit de ces congrès annuels serait purement illusoire.

L'énumération serait longue et l'analyse impossible ici de tous les travaux publiés dans le recueil fait par l'administration des Beaux-Arts après le congrès de 1888; mais ils sont tous intéressants à des titres divers. Quelques-uns restreignent leur intérêt à un objet d'art isolé, telle la communication de M. Tancrède Abraham sur un triptyque hollandais du seizième siècle, appartenant à la cathédrale de Laval ; d'autres n'ont avec l'art que des rapports très dérivés, comme la note consacrée à une modeste maison des champs, une « bastide » que se fit construire Puget aux environs de Toulon. On y trouve aussi un véritable travail de bénédictin : la somme énorme de patientes recherches qu'a dû coûter à M. Natalis Rondot sa nomenclature des peintres de Lyon du quatorzième au

dix-huitième siècle, mérite ce nom, d'autant mieux que tout le possible a été réalisé, et peut-être plus encore, dans cette collection de renseignements, généalogie, dates, œuvres produites, fac-similés de signatures, résidences, indications biographiques, sur le millier d'artistes énumérés dans cette inappréciable communication. A M. Ch. Ponsonailhe on doit une étude sur les deux Ranc, de Montpellier, dont l'un fut le peintre du roi d'Espagne, Philippe V.

M. Thuilier, vice-président de la Société d'archéologie de Melun, a donné une étude sur Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres, au château de Fontainebleau. Cette étude, composée à l'aide des archives de Fontainebleau et d'Avon, établit la personnalité très distincte de Fontenay que l'on a confondu longtemps avec Coldoré. De nombreux renseignements relatifs aux descendants de Fontenay, complètent ce travail.

M. Gaudard-Faultrier, directeur du musée Saint-Jean, d'Angers, a étudié deux œuvres, l'une peinte, l'autre sculptée, et représentant des compositions funèbres. L'une de ces œuvres, la *Mort en manteau royal,* n'existe plus ; jadis elle décorait la cathédrale d'Angers. L'autre est une sculpture sur bois représentant la *Revanche de la Mort;* elle est conservée au musée d'Angers.

Notons encore la monographie de M. Foucart sur Pater, l'élève de Wateau, contenant une quantité d'intéressants détails ; le mémoire de M. Bouchard sur l'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle, avec de curieux détails sur la formation d'exécutants, sur les concerts ou les représentations lyriques données à la même époque dans la capitale du Bourbonnais ; de M. Duval archiviste du département de l'Orne, une communication sur Guillaume Gougeon, sculpteur d'Argentan, qui a décoré l'abbaye de Belle-Étoile, près Tinchebrai.

Les sculptures sur bois de l'église Saint-Aubert, de Cambrai, ont été, pour M. Durieux, le sujet d'un travail où ces œuvres sont soigneusement décrites ; il n'a pu parvenir à découvrir le nom de l'auteur de ces bas-reliefs, mais il a cru pouvoir fixer l'époque à laquelle se rattachent ces travaux.

En finissant, signalons le très remarquable et très érudit rapport général, fait à la fin de la session par M. Henry Jouin, qui a rempli les fonctions de secrétaire de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements pendant la session de 1887.

Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER





EUGÈNE DELACROIX

D'APRÈS DES OUVRAGES RÉCENTS (1)

I



ANS ce roman que Balzac nomma d'abord la *Rabouilleuse,* puis *un Ménage de Garçons* (2), parmi les figures frappées avec un si puissant relief, de Philippe Bridau, d'Hochon, de Flore Brazier, l'auteur montre à plusieurs reprises, avec une singulière préférence, le type de Joseph Bridau, du peintre à l'étrange génie. Joseph Bridau, nous le savons, fut copié sur Delacroix. Tel nous le montre la sépia gravée par son ami Frédéric Villot, tel nous le voyons dans Balzac, lorsque passe, au milieu des mille intérêts agités par les autres personnages, l'artiste énergique, profond,

(1) *Eugène Delacroix,* par Eugène Véron (Collection des *Artistes célèbres*); — *Eugène Delacroix par lui-même,* par Dargenty; — *Eugène Delacroix devant ses contemporains,* par Maurice Tourneux : Paris, librairie de l'Art.

(2) *Scènes de la Vie de province : Les Célibataires,* II.

« dont la figure ravagée, maladive et si caractérisée ressemblait au portrait idéal que l'on se fait d'un brigand. » Cette figure « sinistre pour des gens qui ne savaient pas reconnaître l'étrangeté du génie », ce maigre artiste, « souffreteux, au front sauvage, dominé par sa puissante tête, et maigri par un travail opiniâtre, tout chétif et malingre », Balzac en a fait une image de grandeur et de volonté; image vraie : car c'est bien Delacroix encore, ce Bridau qui, dès les débuts, « déjà tout aussi fort que Gros », ne voyait plus son maître que pour le consulter; et n'est-ce pas à Delacroix que le camarade Schinner pouvait prononcer ce mot prophétique : « Il te faudrait toute une cathédrale à peindre. »

Venu dans un temps où « les croûtes au goût de la bourgeoisie » font prime et donnent les honneurs, les places, l'argent, Delacroix ne pouvait espérer un grand nombre d'amis sincères et lyriques, comme était Balzac. Les cathédrales se font rares, et bien heureux le peintre à qui s'ouvrira quelque chapelle obscure de cette église ridicule, Saint-Sulpice, ou de cette cave, Saint-Denys du Saint Sacrement; le temps n'était plus, où les hommes se plaisaient à poser leurs regards sur les belles ordonnances des fresques et des pendentifs; parmi notre art d'appartement, Delacroix, homme du XVIe siècle, se sentait sans air, sans espace. Un critique ne l'a-t-il pas comparé à quelque animal des âges passés, qui viendrait prolonger sa vie faite pour d'autres circonstances, montrer sa forme désormais abolie, au milieu d'un monde qu'il étonne et qui méconnaît ses ses instincts, ses besoins, ses actes?

Ce fut une lutte éternelle, longue comme cette vie d'homme dévouée tout entière à l'art : le génie et la volonté, une pléiade de chefs-d'œuvre, et le plus ferme caractère, ce fut à peine assez pour faire marcher Delacroix jusqu'au bout. Il l'a dit : « Être comme tout le monde, voilà la vraie condition pour être heureux. » Cette félicité bourgeoise lui fut aussi bien refusée que l'aptitude à peindre bourgeoisement. Mais tout d'abord il frappa si virilement les yeux du public, qu'il les retint, rebelles, malveillants sans doute, mais inquiets, préoccupés de cet artiste assez hardi pour jeter là sa vision, sans la voiler, sans l'atténuer, sans chercher à complaire à d'autres qu'au maître exigeant et impitoyable, au génie qui le dévorait

« *Dimicandum* » « il faut combattre », ce fut sa devise. « Il faut combattre, ou bien crever honteusement », disait-il encore : du moins s'il combattit sans trêve, et s'il n'a pas vu sa victoire, il combattit du premier jour en pleine lumière. Fiévreux d'âme autant que de corps, il sut ne donner à la vie extérieure que le vain dehors, le rebut de l'artiste, et fut à ses heures un mondain, sans que le monde entrât chez lui pour salir et froisser son rêve.

Cet homme qui mourut conseiller municipal et membre de l'Institut, menait dans son atelier une existence dont peut-être l'histoire du seul Michel-Ange pourrait nous montrer un autre exemple. Il a vu la voie, dès son adolescence :

il y entre, il y marchera sans défaillance, sans que rien ni personne y sache désormais intervenir. La précieuse correspondance que publia M. Burty, montre l'artiste, tout l'artiste, et l'artiste seul. Des caprices, des amourettes qui ont traversé cette vie, presque point de trace; vivant, voire même, dans la première jeunesse, bon vivant, Delacroix l'était : mais jamais il n'eut à redire, après un autre solitaire :

« Que, plus ou moins, la femme est toujours Dalila. »

Qu'il ait compris, et jusqu'en ses plus douloureuses beautés, l'être féminin, l'indicible expression de ses Madeleine, des *Pieta*, même le choix de mainte scène dans les poèmes ou les romans, serait assez pour nous le dire. Mais l'art fut le maître, prenant toute la vie du peintre.

L'homme disparu, les voix hostiles, si nombreuses, les voix amies, enthousiastes, — si rares, mais si éclatantes, — devenues muettes aussi, — un silence parut se faire, comme après une violente crise arrive une détente, comme nous voyons aujourd'hui le calme venir, après la grande apothéose, sur le nom du dernier, et du plus fameux des grands romantiques.

Il arrive que l'on rencontre des gens à l'abord difficile, vers qui cependant une sourde sympathie entraînerait, parce qu'ils sont autres que les passants vulgaires dont nos journées s'encombrent. On les voit d'abord à distance : peu de mots, un hasard, et souvent une durable amitié naîtra, quelque ardente et vivace union d'esprit et de cœur, avec ces hommes difficiles à connaître, épineux à cultiver et qui presque vous auraient donné une impression d'hostilité et quelque désir de querelle à la première entrevue. Cette histoire, commune dans la vie, est celle aussi des sentiments que nous éveillent certains artistes, et, des premiers, Delacroix. Omission faite de ceux à qui l'Art n'est pas destiné, pour qui le Beau ne saurait exister, on trouverait aisément dans l'opinion générale ce progrès, d'une répugnance non cachée ou peu déguisée, à l'intérêt, à la faveur, à l'intelligence de l'œuvre, à l'enthousiasme. L'admiration est venue, pour Delacroix ; je ne sais, pour la fonder sur des bases encore plus fortes, et après l'étude des œuvres, rien de plus efficace que la lecture de ses lettres, et des ouvrages qu'a fait naître, en ces derniers temps, un culte sincère du maître, sous la plume d'un écrivain érudit, philosophe sagace et plein de flammes, et d'un humoriste ami de l'art, et du savant enfin qui a le mieux amassé les faits, les dates, les mémoires, la matière, dispersée naguère, maintenant compacte, vivante grâce à ses soins, de l'âge romantique. Une biographie où vînt prendre corps tout ce que nous pouvions savoir d'essentiel sur l'homme et l'œuvre, une étude faite avec respect, sans pédantisme et cependant par un penseur et un expert, manquait encore : M. Véron nous l'a donnée; après M. Tourneux, qui glanait jusqu'au dernier

brin de la couronne de laurier — besogne facile — ou de la couronne d'épines — serrée et fournie, celle-ci, — que l'on fit au maître vivant, M. Dargenty nous donnait, par des morceaux habilement choisis, dans la prose du maître et de ses contemporains, une silhouette d'artiste, un pendant à cette pochade spirituelle que fit George Sand à Nohant, de sa grosse plume virile. Mais tout entier, et comme peint en pied, Delacroix est dans le beau livre de M. Véron : à lire cet ouvrage, non pas seulement riche en documents, mais animé d'un enthousiasme raisonné qui sied si bien à l'étude de Delacroix, on se prend à redire le mot du vieux Paul Huet à Saint-Victor : « L'admiration sincère, enthousiaste, est pourtant une bonne chose. » (Paul Huet, lettre du 6 oct. 1863, citée par Tourneux.)

II

L'étude de M. Véron s'ouvre par un chapitre sur le caractère de Delacroix : c'est en effet la raison même de cette puissance et le principe de l'œuvre que cette nature d'un homme le renfermant tout entier dans l'art, pendant sa vie, lui donnant une apparence extérieure de froideur et même d'apprêt, pour tout réserver, flamme et force, à la création des images qu'animaient l'esprit et la main.

Il faut, je crois, reconnaître un peu d'inexpérience parmi les causes qui faisaient du fougueux artiste un critique froid, un assez banal professeur d'esthétique, lorsqu'il traçait un article pour la *Revue des Deux-Mondes*. Mais il y avait surtout là comme une revanche de l'homme ordinaire, celui qui chez le plus grand nombre domine et parle seul, et qui pouvait si rarement se faire maître en Delacroix. Le peintre fiévreux hésitait devant la pensée écrite; comme le subtil écrivain de *Dominique* et des *Maitres d'autrefois* sentira sa main si légère, à la plume si lumineuse, s'alourdir lorsqu'elle tiendra le pinceau. Un art, un seul, a suffi pour prendre la vie de l'infatigable maitre : cet art, il l'a poussé jusqu'au paroxysme, à la frénésie, à la tragédie la plus acerbe, au lyrisme le plus emporté : lui donnant tout, il en voulait les dernières jouissances; brutal souvent, comme l'était le sculpteur de *Moïse*, avec les images formées par sa main. S'il n'a pu conquérir tout ce qu'il désirait, pousser son rêve jusqu'au bout, c'est que la vie garde ses lois, et que l'homme a ses défaillances. Il sera permis à la plus vraie des sympathies, de chercher si, dans ce miracle d'énergie qui fut Delacroix, et dans cette œuvre éblouissante, ne gît pas quelque mal secret, une cause de fragilité : tout son génie n'a pu suffire à l'abolir, cette faiblesse originelle de la main, qui trahit parfois la vision merveilleuse et laisse place, après l'entier enthousiasme du premier regard, à des regrets et à des plaintes lorsqu'on soumet l'œuvre à l'étude patiente et impartiale.



L'Éducation d'Achille, dessin d'Eugène Delacroix

Du moins les dons primordiaux, la couleur, une couleur telle qu'elle reste sans analogue et n'aura pas d'imitateurs, et le profond sens de la vie, des drames et des mouvements, furent accordés à l'artiste, dès son premier essai ; si la nature refusa obstinément ce que Delacroix persistait à chercher, une pureté certaine et impeccable dans les lignes, elle ne dénia jamais, et ne fit pas attendre un seul jour son génie au peintre.

Nourri par de fortes études, Delacroix pensait en peignant ; il fut ainsi dès le début, et son esprit n'a pas cessé de grandir avec sa tâche : ce prince des improvisants, le plus furieux des coloristes, fut laborieux sans relâche et dessinateur sans répit. Je voudrais qu'un historien bien informé de l'École anglaise sût marquer comme fut féconde pour Delacroix l'influence de Richard Parkes Bonington, et le voyage en Angleterre. Allez au Louvre; regardez les aquarelles du jeune maître de Nottingham, étudiez aussi les quelques Constables égarés dans leur obscure antichambre : les ciels de Delacroix, les taches violâtres, les tons, les rouges tons brûlants, les divines demi-teintes de son œuvre, sont là : de même que cet autre précurseur, qui eût été le plus grand de tous, Géricault, nous aurait, je pense, montré dans ses œuvres à venir, les mêmes gerbes de chair frémissante que Delacroix amoncela dans ses épopées et ses massacres.

Mais ni Londres, ni Géricault ne lui auraient donné le pouvoir intime de création : il n'y avait plus là que lui-même, et son seul génie l'inspirait lorsqu'il évoquait par la magie de la vision intime, des scènes entières peuplées de leurs vivants acteurs, saisies au moment extrême de l'émotion et du drame. Ce n'est plus, comme il l'écrivait à propos de l'art en Angleterre, le « désordre méthodique » né d'une imagination factice, c'est la vie même, frémissante, enflammée, qui naît sous ses pinceaux du premier jet. « Ce vieux Shakespeare, disait-il un jour, crée avec tout ce qu'il trouve. Chaque personnage placé dans telle circonstance se présente à lui d'une pièce avec son caractère et sa physionomie. » (Lettre d'Augerville, 1855.) Cette force immédiate et absolue qui montre à l'artiste les êtres viables et vivants, les faits colorés et parés de tous leurs derniers détails, Delacroix en était doué : il savait qu'une patiente étude la doit préparer : le cerveau d'artiste doit suivre la loi naturelle, créer selon l'ordre physique, par le lent, par l'harmonieux assemblage d'éléments infimes parfois, que ramasse l'instinctive certitude de son génie, et qui, rassemblés, agrégés par la puissance supérieure du rythme, vont former, par des incubations plus ou moins lentes, l'être nouveau qui paraîtra, tout d'une pièce, spontané d'apparence, et comme né d'une révélation subite. Sans le travail, sans l'enfantement, l'art ne crée pas; mais l'art aussi n'existe que par cette force intime dont l'effet combine les éléments dispersés en un tout vraiment nouveau, qui devient digne du nom d'œuvre, de création. Cette divine faculté, que nulle volonté ne donne,

à laquelle ne suppléerait aucun effort, Delacroix la sentait en lui : rare fortune, il la pouvait féconder par le plus vaillant, par le plus acharné labeur.

Il se plaignait de cette ardeur physique dont les aiguillons l'ont piqué, blessé, surmené. Mais il lui devait l'énergie qui le lança du premier jour sur la voie âpre et glorieuse; il dédaigna Rome, l'École, la direction même de Gros. Ce jeune homme de vingt-cinq ans disait, pour refuser les offres du maître, et s'excuser de repousser l'appui que de moins forts et de plus habiles auraient envié et mendié : « Ma route était tracée d'un autre côté, et je déclinai cette protection. »

Seul, il lutta; non sans souffrir des injures et des sarcasmes qui l'accueillirent, sans jamais plus l'abandonner désormais. Bafoué, raillé, mais sans défaillance, il connut les rages que donnent parfois les paroles de la sottise et de la routine; mais pas un doute n'effleura sa conviction, et personne ne put avoir, parmi ses adversaires, cette joie du fat imbécile qui jouirait de voir ses dires et ses écrits troubler ou égarer l'artiste dont il n'est pas le juge, n'étant à aucun degré son égal. Il n'y eut pas dans la carrière de Delacroix la moindre place pour le compromis avec cet ennemi du Beau, l'homme de la vie ordinaire : et sa redoutable gouvernante, Jenny Le Guillou, ne barrait pas la porte de l'atelier avec plus de rigueur que lui n'en savait mettre à tenir ses songes d'artiste hors de la portée du bourgeois, loin de ses tentantes promesses, et de ses froissements savants. Un homme qui fut jadis mêlé, avec la plus saine et la plus modeste clairvoyance, à bien des cercles d'illustres, conte que jamais il ne put, malgré de mutuelles sympathies, retenir longtemps Delacroix sur le chapitre de son art. Que le peintre ait su prolonger avec Musset, et à la fin de sa vie, avec M. Taine, les causeries sur la peinture, c'est qu'il s'est par hasard livré devant un de ses pairs, ou sous l'influence de l'admiration qu'exprimait un critique fait pour le comprendre; mais si la peinture pouvait lui donner matière à parler, *sa* peinture à lui demeura toujours son mystère et son œuvre intime.

Aussi les seuls événements de cette existence seront ses tableaux, hormis un voyage en Espagne et au Maroc, entrepris pour voir des pays pittoresques et dont le souvenir enrichit jusqu'au terme l'imagination orientale de Delacroix. Il n'a jamais vu l'Italie; peut-être il y aurait senti l'ennui qui saisissait, à Rome, Henri Regnault, cet autre coloriste, fait aussi pour l'éclat profond des pays mauresques. On peut douter que Florence, l'Ombrie, les Vénitiens même eussent trouvé le chemin des sympathies intimes de Delacroix; et en dépit du critique qui croit pouvoir le mettre entre Tiepolo et Jouvenet (1), on peut penser que le vrai maître d'un tel homme, celui qui trouvera le plus et le mieux à lui dire, c'est encore lui-même. « Je finirai par croire qu'il n'y a au monde de vrai que nos illusions », écrivait-il, à vingt-quatre ans. L'artiste n'a guère besoin de les promener, ces

(1) M. Max. du Camp.

changeantes illusions que lui donne chaque moment, à travers de nombreux pays, parmi de grandes aventures ; il n'apparait point que la vie errante ou agitée s'accorde avec le travail : et sans courir l'occasion ni battre l'estrade, le fait inaperçu des autres, l'événement voisin, passager, familier, l'homme qu'oublieront les autres passants, la douleur, la joie qui s'effacera et s'effeuillera dans d'autres âmes, tout cela suffit à laisser dans la nature d'un artiste une vision, un souvenir, une attitude, une souffrance, un frémissement; et, tout à l'instant ou demain, ou plus tard, à l'heure proche ou lointaine qui verra l'œuvre naître au jour, chacune de ces impressions, selon qu'il sera nécessaire, se retrouvera dans son ordre, et viendra tout vivifier.

Si Delacroix voulait que l'artiste, étranger à toute école, libre de tout concours, sût garder sa « sainte pudeur », il ne fuyait ni les sujets épineux, ni les difficultés : son avis, c'est que « le talent aime les difficultés : mais ce sont celles qu'il se choisit. » Il n'ira pas s'étendre sur « ce lit de fer des concours » ; et « la verve qui n'est pas une effrontée, plus elle est brûlante et sincère, plus elle a de modestie. »

Ces œuvres pensées et produites loin des « tréteaux » et loin des juges, il fallait bien les exposer, les livrer aux bêtes. M. Véron nous a montré toute la série des attaques soulevées contre chaque toile nouvelle. Cette large place, donnée à l'histoire de ces critiques, et qui pourrait au premier abord sembler un peu excessive, ne l'est point en réalité : car les bruits semés par les écrivains ignorants parvenaient jusqu'à Delacroix, et l'aiguillonnèrent toujours. En 1853, après plus de trente ans passés à s'affirmer, à disputer, ne le voyait-on pas encore, à l'exposition de la duchesse d'Orléans, « le visage pâle, et la voix tremblante » devant les ricanements du public. Il n'eut point, pour le soutenir, un cénacle ni des disciples ; des romantiques, Baudelaire, qui le fut bien moins qu'à demi, l'a seul parfaitement compris. Et Delacroix n'aurait pas su grouper les claqueurs ni former un atelier d'élèves : son art était tout lui-même, et rien ne s'en communiquait. Il les ébahissait, malgré les louanges bien avisées de leur chef de file Adolphe Thiers, ces bourgeois qui se consolèrent des *Burgraves* avec *Lucrèce*. La tragédie n'est point l'état où se hausseront aisément les acheteurs des Delaroche et les admirateurs d'Horace Vernet ; que voulaient ces ciels violacés, ces pourpres draperies, ce sang, cette chair étalée, ces visages convulsés, ces membres jetés dans un furieux mouvement, et ces vagues, et ces chevaux cabrés, et toute cette fougue de tempête, surnaturelle ? Vainement Delacroix, par le seul et grave défaut qu'il a pris à son époque et développé par sa propre nature, empruntait des sujets aux fictions, à l'histoire, allait des poètes nouvellement révélés aux souvenirs des vieilles chroniques ou des antiques annales : les ombres pâles qui plaisaient au public, les correctes illustrations d'épisodes connus, ou bien les groupes roides, les prétentieux mannequins de la peinture historique, il ne savait

rien montrer de toute cette friperie, le peintre qui venait parler une langue à peine comprise, et de quelques-uns, aujourd'hui. N'est-ce pas hier que le plus spirituel auteur pour Salons écrivait : « Delacroix a fait quelques beaux tableaux, et des horreurs par centaines. »

Et pourtant, n'en déplaise à ce petit-fils de Voltaire qui vient d'avoir une statue quand Delacroix attend la sienne, il n'est guère possible de choisir, parmi les tableaux de Delacroix, ces œuvres « bonnes » que reconnaissait, avec une bienveillance professorale, l'ingénieux auteur de *Tolla*. Pour ce peintre qui aurait



Étude de lionne, faite par Eugène Delacroix au Jardin des Plantes

dû créer le nom d'intransigeant, il n'y a pas de jugement moyen : l'œuvre est si fortement unie, la tenue en est si constante, la méthode tellement identique d'une toile à une autre toile, qu'il faut rejeter ou admettre, admirer ou condamner tout dans cet ensemble le plus un, le mieux pareil qui se peut voir.

C'est que l'enthousiasme qui animait au premier jour l'âme du peintre demeura le même jusqu'à la dernière heure. Si Delacroix a tout sacrifié à cette volupté intime de la création artistique, la profonde excitation nerveuse ne lui a jamais fait défaut, et toujours le mettait, vibrant et fiévreux, devant l'œuvre future.

Seulement, on peut distinguer entre les œuvres capitales et complètes, — ce sont les tableaux, et presque tous les tableaux, — et les dessins, parfois admirables, souvent imparfaits, désordonnés sans fantaisie, contournés sans expression,

laborieux sans profondeur ; quand l'éclatante symphonie des tons, la magie des couleurs assemblées par le génie n'a plus là pour éblouir, étonner et charmer, il reste le squelette, et plus d'une fois, — voir le *Faust*, *Hamlet* et maint autre, — ce squelette est fort biscornu.

« Pour avoir du talent, disait le grand Théo, il faut exagérer ses défauts jusqu'à en faire des qualités. » Delacroix put sauver dans ses œuvres peintes le vice irrrémédiable de la forme par la souveraine puissance de la coloration. Mais malgré l'éloquent, le puissant plaidoyer de M. Véron, nos yeux, notre amour de la beauté se rebellent et se soulèvent encore devant les malingres et les disgracieux contours des êtres créés par la verve du dessinateur, ici moins spontanée qu'on ne croirait.

Ce n'est pas en vain que Géricault répétait à Delacroix : « Serre ton dessin, raffermis tes contours, mets des muscles dans tes draperies », et que Gros lui jetait ces mots brusques et vrais : « Pour coloriste, mon garçon, vous êtes coloriste, mais vous dessinez comme un pourceau. » Le maître la sentait, cruelle et constante, cette impuissance d'arrêter la ligne, d'assurer le trait, de muscler ferme les dessous. Il y a des œuvres, et surtout ses fresques, où paraît ce secret souci, cette incurable obsession, cet effort vers le don toujours désiré, jamais obtenu : les mains de l'ange qui va terrasser Jacob, ces doigts convulsés, nous savons que ce sont des doigts, et nous voulons bien le croire : mais leur apparence réelle n'est rien que le plus terrible fouillis de hachures tremblottées, de confus tâtonnements : sans aller jusqu'aux dessins hiératiques du vieux David, qui enthousiasmaient Delacroix et le laissaient presque envieux, sans descendre jusqu'aux traits rigides, assemblage de fils de fer, que M. Ingres emplissait de son terne coloriage, on sent bien qu'il y a des maîtres dont la couleur chante sans faire détonner jamais le rythme des formes. Lorsque dans son atelier, pendant les veillées, Delacroix dessinait sans trêve sous sa lampe, copiait même les médailles antiques, il poursuivait ce que jamais l'acharné travail de jour ne lui avait donné à son désir : vrai prince des contes de fées, à qui l'une des marraines conviées avait tout donné dès le berceau, tandis que l'autre, offensée ou retenue ailleurs, arriva trop tard, et ne put ou ne voulut jamais réparer l'irrémédiable lacune.

Poussé par son génie et le don du coloriste vers les sujets les plus ardents, où la vie déborde et bouillonne, le peintre y trouvait encore une raison de s'égarer dans l'incorrection, par la fougue : n'est-ce pas Dante, vrai précurseur de Giotto et de Botticelli, qui nous dit dans *le Purgatoire* : « La précipitation fait perdre la dignité des attitudes. » Le lyrisme de la couleur, la vibration perpétuelle de l'artiste faisaient trop s'emporter la main, tendaient les nerfs et l'aveuglaient : alors gauchissent les figures, et les yeux ne sont plus en place, et les muscles se multiplient hors de leur ordre naturel. Cela n'est pas de la grandeur, c'est la maladie du génie. Sans doute, l'éminent esthéticien qui cherche à justifier le mot

d'Hugo sur Shakespeare, et voudrait nous faire « admirer tout, comme des bêtes », a raison d'écrire que l'art est presque une inconsciente synthèse, aux résultats immédiats. Mais cette synthèse même, encore faut-il qu'elle s'opère sur des données parfaitement justes, et soit réalisée par des organes impeccables. Et Delacroix, si pénétrant à la fois et si emporté, ce peintre toujours pittoresque, ce voyant sublime, n'eut-il pas quelques défaillances, quand il lui fallait établir le mystérieux accord de l'œuvre avec l'intime vision? Elle n'existe pas, l'école où l'on apprendrait à sentir, à imaginer, à créer: mais l'éducation du métier existe et reste nécessaire, l'aptitude manuelle demeure indispensable aux arts graphiques. Un peintre n'est pas un poète; Balzac pouvait désespérer les protes par son griffonnage terrible: rien n'en restait pour le lecteur; mais nous découvrons sur les œuvres de Delacroix toutes les fautes, les lourdeurs et les échappées de sa main.

Même lui, d'ailleurs, ne saurait nous réconcilier avec les tragédies historiques, les allégories compliquées; au milieu d'une armée de figures, à la Chambre des députés, dans la salle des Fleurs, un être entre tous, s'impose, étonne, efface tout: ce n'est pas un Héros, un Fleuve, une Muse: c'est un lion; un être vivant et réel. Parfois, comme dans cette fresque de *la Grèce aux premiers âges*, la vision intérieure a été si forte qu'elle semble avoir fait revivre à nos yeux la réalité disparue; alors, c'est dans l'être réel, facile à voir chaque jour, que l'imperfection se loge; et les bœufs de labour, parmi les humains admirables et les radieux paysages, sont presque informes, et s'effacent.

Tout ceci, poursuivi trop loin, semble mener vers un purisme prétentieux et excessif; c'est la chair, le sang et la vie que voulait exprimer ce peintre: il l'a fait magnifiquement, il a poussé son propre rêve jusqu'au dernier terme, il a pu l'exprimer pour nous en images resplendissantes où s'affirmait sa volonté, que faisait palpiter son âme. Sa main put défaillir; lui-même a toujours regardé, je pense, comme en des lieux supérieurs, et bien au-dessus de sa tête, ces maîtres qui furent le Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Velazquez, Rubens. Et puisqu'il faut nommer ce dernier, que Delacroix aimait entre tous, ces défaillances du dessin sont-elles toujours évitées, même par le glorieux peintre d'Anvers? La *Sainte Catherine*, à Grenoble, a des attaches bien étranges, des bras et des cuisses extraordinaires. Le rouge éclat de son manteau, la chaude splendeur de sa chair en perdent-ils quelque valeur? La perfection n'est pas de l'homme: pour se consoler, Delacroix eut ce bonheur, le premier pour le grand artiste, de ne jamais sentir peser sur lui l'angoisse des incertitudes et le supplice de l'infécondité.

« Ma fièvre est ma vie », disait-il. Sa fièvre fut son art aussi: par elle, il garda cette flamme, cette force intense de vie personnelle et intérieure, qui lui a fait traverser tout, souffrant, luttant, mais inflexible; pour l'assouvir et pour la vaincre, cette fièvre d'âme et de corps, il a fait sans trêve ni peur cette œuvre qui demeu-

rera, grande en ce grand siècle d'artistes; il a mené cette existence qui fit son œuvre plus féconde, et dont la puissante unité la rendit plus haute, la laisse encore plus admirable : exemple à la fois, et défi : lumière pour les artistes qui salueront cette énergie, soufflet au pouvoir triomphant des routiniers et des cuistres.

« Le style, disait-il, ne consiste absolument que dans l'expression libre, originale, des qualités propres à chaque maître. » Il faut être un maître, en effet, pour dire librement ce qu'on rêve et ce qu'on veut : mais on n'est un maître qu'au prix de ce complet sacrifice à la vérité, à la volonté (1). Enrichi d'un don magnifique, Delacroix vécut pour accroître et faire éclater son génie : il a dit ce qu'il a voulu; dès le premier jour il l'a dit, et malgré tout et malgré tous, il a fait triompher sa foi, il a servi l'art à sa guise : il n'est pas de meilleur destin, il n'est pas de vie plus superbe.

PIERRE GAUTHIEZ.

(1) « Si nous vivons, créons, dira Michelet, parlant de Géricault. Contre un monde de haine et d'envie, faisons-nous un monde intérieur, qui soit nôtre, et fils de notre âme. »





LE SALON DES XX

LETTRE DE BRUXELLES



e Salon des XX emporte cette année, à Bruxelles, la palme de la curiosité et du succès. Après les exhibitions triennales, où se coudoient les médiocrités et les valeurs, où l'on est perdu dans la quantité et obligé de chercher avec labeur la qualité, on est heureux de trouver une réunion d'œuvres choisies, limitées comme nombre, hardies de facture, intéressantes en tous cas. L'éclat de rire est facile devant certains envois — tels ceux de M. Finch — mais, quels que soient les étonnements, on doit reconnaître chez tous ces jeunes peintres, une recherche de nouveau, d'inattendu, qui impose le respect de la critique. Je ne puis admettre la « fumisterie » complète en art. Certes, quelques rapins ont des tendances à vouloir « épater le bourgeois », mais je veux admettre qu'aux XX —

et je le disais à cette même place l'an dernier — il y a des *peintres*, point de bohèmes casseurs d'assiettes.

Ils ont, d'ailleurs, une variété de tendances qui déconcerte. A côté de choses bien naïves et tâtonnantes, telles que les champs de bataille de M. Henry De Groux, où le maladroit qui fait sourire côtoye le tragique qui fait frissonner, on voit des talents—le mot est mince—sûrs d'eux-mêmes et complets, n'ayant plus rien à chercher — et je nomme bien vite MM. Fernand Khnopff, Helleu, l'un Vingtiste, l'autre invité, qui partagent, avec MM. Xavier Mellery, Félicien Rops, Jan Toorop, Guillaume Van Strydonck, Vogels, Whistler, le triomphe de ce Salon.

M. Helleu expose des portraits de femmes d'une exquise modernité. C'est pris dans la vie, mais à travers une morbidesse élégante : des vapeurs de femme dolente transcrites en lignes fondues et molles, quelque chose comme la vie parisienne modulée en note mineure et en accords atténués.

M. Khnopff, lui, est plus précis dans le contour; il dessine avec perfection, porté, dans son art, par les Primitifs dont il a parfois la raideur, et par le britannisme de *keepsake* dont il garde la tenue. Le *Portrait de Mlle M. K.*, outre qu'il est d'une ressemblance charmante, a une délicatesse de tons, une élégance de pose qui ravissent. C'est du portrait, mais du portrait aristocratique, non seulement par la pose, mais par la suave discrétion des tonalités, symphonies qui charment et troublent, accordances subtiles dont on est enveloppé. Au reste, M. Khnopff est avant tout un mystique. Sans s'inspirer de Gustave Moreau, il a les mêmes aspirations que le symbolique peintre rose-croix des *Mystères*. Sa *Sphynge*, aperçue à travers une sorte de buée, translucide plus que transparente, a la fluidité des rêves. C'est une apparition lunaire enveloppée d'un nuage : comme un astre de chair vierge baigné de halos, ainsi que, par les tièdes nuits de printemps, la rosée qui s'épand sur les gazons. M. Khnopff est désormais le peintre du symbole, non de celui qui se devine à peine dans les cauchemars de la poésie déliquescente, mais d'un symbole impressionnant et palpable sous sa mystérieuse forme artistique.

Ainsi le comprend aussi, avec une vigueur plus grande et une plus forte sûreté de main, le maître Félicien Rops. Son envoi se borne à un dessin pour servir de frontispice aux œuvres de Stéphane Mallarmé, mais il suffit pour donner la marque de cet incomparable interprète des rêves lyriques. L'éphèbe qu'il assied sur un socle au milieu de l'infini, est griffé avec une pure magie. Il a toute la perversité de l'androgyne aux époques de décadence, et toute la candeur du jeune dieu transporté par les harmonies de la lyre. De la ligne et de la ligne encore, mais une ligne moderne, avec toutes ses sinuosités complexes, ses canailleries — qu'on me passe le mot — empreintes en des détails dont on démêle à peine la lente et nerveuse genèse.

Avant de nous aventurer dans les éblouissements de l'école *vibriste*, représentée ici par des envois qui déconcertent, il nous faut saluer les maîtres moins jeunes, d'âge comme de valeur.

Xavier Mellery marche en première ligne. L'apparition chez Hachette de *La Belgique*, la prestigieuse description de Camille Lemonnier, est trop récente pour que l'on ait oublié les dessins admirables dont Mellery a orné ce livre. Maître dans l'art d'interpréter le coin de terre patriale, il l'est également en celui de chanter l'humaine plastique ; la frise à fond d'or, *Majorité*, où l'on voit un jeune homme recevoir les palmes de la force et de la maturité, est d'une étonnante vigueur de lignes; au lieu de fondre les contours, M. Mellery les précise et les accuse sans hésitation, sûr de sa main. Comme Rops, il n'a jamais de tâtonnement, mais lui, ce n'est pas la perversité du dessin qu'il cherche; loin du cauchemar lancinant de l'auteur des *Sataniques*, loin des rêves monstrueux qui s'expriment en une déviation de la forme graphique, M. Mellery est la santé même. Dans le derme de ses héros circule, non le sang fiévreux des érotiques, mais le sang rouge et sain des hommes de l'âge d'or. Rops dit le vice, Mellery la force chaste; le premier tourmente, le second apaise. Ses créatures ont vécu dans la nature primitive, au grand soleil qui hâle, parmi les blés mûrs, fouettés par les vents crus du Nord. Ils ont respiré les grasses, montantes et capiteuses senteurs de la terre, et, baignés d'aurore, ils ont puisé dans la vie du sol, dans la clarté du soleil, la vie et la clarté de leurs corps sans tache.

Voyez, près de là, cet autre fils de notre pays, le jeune Henry De Groux; du dessin qui se possède, nous voici dans celui qui se cherche. M. De Groux ignore absolument les principes rudimentaires de son art. Tout est chez lui fougue, inspiration, trouvaille. Il a le sens de l'horrible et du tragique, et tels de ses ciels où galopent de farouches nuages, donnent une superbe impression d'épouvante. C'est ainsi que l'artiste est arrivé, dans ses champs de bataille, à nous émouvoir invinciblement. *Waterloo :* la nuit, tout a cessé, la plainte des agonies trouble seule le silence funèbre; c'est l'heure sombre où les maraudeurs viennent piller la Mort. M. De Groux a choisi ce moment et l'a dramatisé davantage encore. Les corps qu'il entasse au bord des talus, qu'il accumule l'un sur l'autre en tumuli de chair inanimée, n'ont plus forme humaine; alors éclate toute la candeur de M. De Groux; ses naïvetés se donnent carrière, en interprétations extravagantes des choses et des êtres; le dessin est lettre close, la ligne s'égare et se boursouffle; comme dans la fable, on voit bien quelque chose, mais on ne distingue pas très bien. Seulement nous savons pour quelle cause, et cette cause, il faut la rechercher dans des raisons d'école primaire. Quoi qu'il en soit, nous sommes aux prises avec un artiste absolu, plein de vivantes qualités et de défauts excusables, que l'on doit encourager et soutenir en sa marche, lente mais sûre, vers son idéal esthétique.

J'arrive un peu troublé, à la partie vraiment intransigeante et audacieuse du Salon des XX. Audacieuse à coup sûr, puisqu'elle dérange les idées toutes faites et nous incite à de nouvelles interprétations de ce que nous appelons la *lumière*. Les peintres que nous avons coutume d'admirer, les maitres qui correspondent, par leur art, à l'idée que nous nous faisons de la nature, avaient, jusqu'ici, considéré l'œil humain comme fait pour les ensembles et les accordances. Ils donnaient eux-mêmes le travail de fusion, c'est-à-dire que, au lieu de décomposer les tons, ils les réunissaient en les harmonisant selon leur propre rétine. L' « école » nouvelle représentée par les Seurat, les Pissaro, les Signac, veut laisser au spectateur le soin de veiller personnellement à ces harmonies complexes. Ils ne triturent pas les tonalités, ils les juxtaposent en une série de pointillés qui font penser à quelque laborieux travail de tapisserie. C'est comme un tatouage de la toile, où l'aiguille serait remplacée par la fine brosse, et l'on a pu logiquement comparer cette nouvelle méthode à de la peinture qui ne devrait ses effets qu'à des pains à cacheter habilement assortis.

Nous l'avons dit déjà, le rire est facile. Le procédé de ceux que l'on a baptisés : *les néo-impressionnistes*, bouleverse toutes les idées reçues et même les idées non reçues, mais il part d'un principe scientifique dont l'application à la peinture est loin d'avoir donné tout ce que l'on peut en attendre.

Il faut bien en convenir, on n'est pas, jusqu'à ce jour, arrivé à rendre les fulgurances de la lumière. Un plein soleil, une aurore boréale, un éblouissement de rayons d'or n'ont pas été traduits dans leur éclat de réalité. Vainement a-t-on eu recours aux couleurs crues distribuées selon les théories anciennes ; on n'a pas porté sur la toile les éclatements qu'un chaud midi d'été nous donne, et nous en sommes encore à chercher la *plaque-artiste* qui les emmagasinera. Cette plaque, extra-photographique, les « néo-impressionnistes » la cherchent, non dans une transposition machinale, mais en conservant la vision grandissante qui fait le fond de l'art. Ils ne sont certes pas arrivés au but — loin de là — mais étant donné que, commercialement, leurs essais ne doivent pas être d'un rapport bien aisé, il est permis de vanter leur tentative et d'applaudir à leur effort qui certes a le mérite de la conviction et du désintéressement.

Je veux insister sur ce point, qu'il faut chercher aux XX mieux et plus digne que matière à plaisanterie bien aisée. Je n'ai devant certains tableaux pu réprimer un joyeux rire et je l'avoue; mais, à y revenir, j'ai dû me trouver ensuite, non point bourgeois — ce qui n'est plus une injure — mais badaud entrainé — ce qui est un brevet de maturité — et c'est plus grave, si l'on songe que les fruits mûrs sont généralement mangés tout de suite !

M. Welly Finch est l'un des premiers néophytes belges — j'allais dire *victimes* (par lapsus) — du néo-impressionnisme français. Jusqu'à ce jour, il cherche, avec des balbutiements..... habiles, l'expression de sa personnalité, et jusqu'à ce

jour il ne l'a point trouvée. Voilà deux ans, c'était un *tachiste* dont James Ensor était l'initiateur en notre pays; aujourd'hui c'est un autre homme, un autre Seurat (ou ne *Seurat* pas!) Il semble que, entré dans la voie nouvelle et, j'y insiste, curieuse et bien digne d'attention, M. Finch n'ait pas étudié la théorie optique de son école. Il détonne plus qu'il n'étonne, et pour peu que l'on ait compris les préceptes bien précis de cette école, on comprend difficilement ses exagérations inutiles. La cause en est sans doute dans la rapidité avec laquelle M. Finch, rompant en visière avec ses idées d'un autrefois très rapproché, a, par une extrême facilité d'assimilation, adopté des préceptes dont il ne connaissait pas les arcanes subtils, malgré leur précision scientifique. Nous aurons à examiner la façon dont il s'est ou non tiré de ce pas difficile.

Les néo-impressionnistes partent donc tous d'un même principe, tout en variant leurs procédés. Principe connu : au lieu de fondre les couleurs en une harmonie générale, ils les juxtaposent, laissant au spectateur le soin, dont ils se sont affranchis, de constituer l'harmonie générale. S'approche-t-on, rien n'est visible qu'une palette de taches papillotantes, pains à cacheter multicolores, pointillés ténus; à distance, le sujet se dessine, la toile s'éclaire et l'effet lumineux, à défaut d'autres, devient extrêmement intense. Il y a donc, dans le principe inauguré par MM. Seurat, Signac et d'autres, procédé dont les applications sont encore en gésine, un élément nouveau dans sa scientifique sécheresse, et ce serait puéril d'en rire ; il est certain que l'on en tirera quelque chose.

MM. Signac et Dubois-Pillet, deux des vôtres, marchent ouvertement dans cette voie, et plusieurs des essais présentés aux XX sont pour eux d'incontestables réussites. Outre qu'ils tiennent déjà les finesses de leurs canons nouveaux et rendent avec beaucoup d'art les fluidités de l'atmosphère, ils ont le mérite de serrer leur dessin.

Nous n'en dirons pas autant de M. Willy Schlobach. Entraîné, lui aussi, dans la bataille du « néo-impressionnisme », il en a modifié la facture. Signac pointille, on dirait que sa brosse est l'aiguille d'une machine à coudre; Schlobach y va par petites *lèches*, les tons sont fouettés et non piqués, ce qui contribue à harmoniser davantage le jeu des couleurs; mais le dessin se néglige; M. Schlobach nous exhibe des bateaux invraisemblables, ayant le mât au milieu — ce qui ne s'est jamais vu —; le foc et le clin-foc gonflés ont la crête concave, chose inconnue jusqu'à ce jour, et cela est d'autant plus curieux que le peintre vit chaque année à Knocke, petite plage de notre littoral où passent tous les jours dans l'étendue, les barques des pêcheurs ostendais.

M. Vogels, avec ses paysages sombres, ses brouillards moëlleux, reste le vigoureux maître que nous connaissions; il sent la nature en triste, mais avec

quelle profondeur et quelle mélancolie! Ses pluies, ses crépuscules ont de spéciales douleurs; il y a du sanglot en tout cela,mais le lourd sanglot des choses et comme une sensation d'irrémédiable malédiction. M. Toorop n'a pas moins de tristesse en ses interprétations; il est maître aussi dans l'art de revêtir la nature d'un voile pensif; et, à ce titre, sa *Symphonie en blanc* est une pure merveille. Deux jeunes filles rêvent. L'une, couchée en sa chaise longue, laisse errer son regard dans le vague; sa pensée est partie loin, au delà de la mer où elle a quitté le bien-aimé. L'autre, la tête entre les mains, l'œil fixé sur une fleur du tapis, songe également à quelqu'un ou à quelque chose de parti qui ne reviendra plus, *nevermore!* Et cela fait une grosse impression de vie qui sommeille et d'âme qui se lamente. Comme l'indique le titre du tableau, celui-ci est traité en blanc sur blanc, mais avec une rare subtilité et une extrême science; M. Toorop n'a plus rien à apprendre du métier, son art seul peut encore grandir.

M. Whistler est tout en noir. On se souvient de son *portrait de Sarasate*, qui avait les formes d'un fantôme, tout en étant superbe, d'ailleurs. Ici nous sommes en face du portrait d'une dame que l'on dirait peinte au fond d'une cave. Il faut la regarder longtemps pour la détacher un peu de son fond de nuit, et ce n'est que peu à peu que l'on y parvient.

Plus visible est la *Malade* de M. Van Strydonck qui rappelle certains contre-jours de James Ensor, l'initiateur, il faut l'avouer et lui en rendre justice, de cette interprétation spéciale. M. Van Strydonck marche à grands pas. Nous sommes loin de son *Tobie* impersonnel et peu attirant; la forme s'est resserrée et la couleur éclaircie.

L'envoi de M. Van der Stappen ne nous est pas nouveau. Un peu officiel dans ses succès comme dans ses commandes, il a gardé l'indépendance de son talent et ses belles qualités de lourde vigueur. M. Paul du Bois semble, lui, piétiner sur place et manquer d'accent. Le *buste de M. Warnots* n'a pas la nervosité de lignes qu'il faudrait; c'est proprement fait, c'est peu achevé et la vie y fait défaut. Qu'il examine, par comparaison, les médailles de M. Chaplain, si fouillées et si complètes. Art qui se perd, celui-là. Nos pièces de monnaie léchées et surléchées par les Wiener, ne sont agréables à l'œil que par la valeur qu'elles ont, et, à ce propos, il n'est pas inutile de signaler un homonyme, M. Fernand Dubois, que nous signalions au dernier salon comme appelé sans doute à relever l'art médailliste, par une foule de qualités qui ne demandent que le temps pour s'épanouir tout à fait.

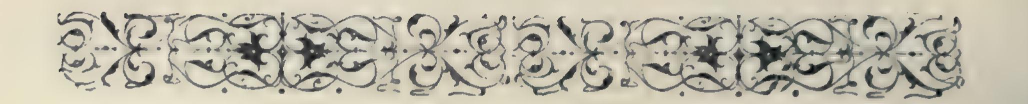
Il est temps de conclure, après avoir passé curieusement devant les polychromies de M. Anquetin.Chinoiseries bizarres qui tiennent de la céramique et de la poterie, mais n'ont qu'une fantaisie décorative parfois habile. Signalons encore M. Blanche, dont les trois *Lavandières*, emportées dans une course folle à tra-

vers un paysage lunaire, ont tout l'effroi d'une vision, des *ægri somnia* qui poursuivent inoubliablement, et terminons.

Le Salon des XX est un vrai Salon. Il évite au moins toute banalité, et n'eût-il que ce mérite — il en a beaucoup d'autres — cela suffirait à sa gloire.

MAX WALLER.





DIALOGUE DES IMMORTELS [1]

La scène se passe, la nuit, au coin d'une rue et des Champs-Élysées. Deux ombres qui se disputent le haut du pavé :



Croquis d'Edouard de Beaumont

Espèce d'animal, laisse-moi donc passer !

— Toujours insolent et pressé, le Plaisir.

— Tu me connais ?

— Parbleu ! je suis l'Amour !

— Ah ! lâcheur ! j'aurais dû m'en douter.

Un drôle qui la nuit contemple une fenêtre,
C'est l'Amour, à coup sûr, si ce n'est un voleur.

— Eh bien ! l'Amour, puisque te voilà, je t'emmène, je vais *faire la fête*.

— Oh ! citoyen Plaisir, « faire la fête » : quelle locution triviale !

— Ça, c'est de mon langage adopté dans le monde où l'on s'amuse. Allons, viens *rigoler :* je t'invite.

— Non, je refuse : j'ai rancune des mauvais tours que vous m'avez joués ; et puis vous devenez, selon moi, bien grossier, mon cher.

(1) Cette légère fantaisie posthume, d'une ironie à la fois railleuse et philosophique, est une des mille boutades de cet artiste exquis qui fut Édouard de Beaumont. Il nous a paru intéressant de la publier, parce qu'elle porte bien la marque de l'esprit charmant

— T'es bête, l'Amour, de refuser quand le Plaisir te convie. Le Plaisir sans l'Amour, vois-tu, ça va tout seul ; mais l'Amour sans le Plaisir, bernique ! ça ne va pas du tout. Allons, viens !

— Non, pas maintenant, je surveille les lueurs d'une veilleuse.

— Allons, bonne chance. Laisse-moi passer, Amour, fils de père inconnu.

— Dites donc, vous ! Plaisir du commun, n'insultez pas ma mère ; vous savez comment Vénus sait se venger.

— Hélas ! oui ; mais, quoi qu'il en soit, par elle je suis souverain dans la vie ; par Vénus j'ai le suffrage de toutes les femmes, et c'est ce qui me donne le pas sur toi, mon garçon. Partout le Plaisir prime l'Amour. Allons, puisque tu veux rester, bonne nuit ! Laisse-moi le haut du trottoir.

— Je n'en ferai rien, sieur du bon Plaisir, car, malgré votre présomption, je suis votre supérieur, et à tous les titres vous me devez le pas sans conteste. Je suis le dieu du printemps, je suis le roi de la nature, je suis l'âme du bonheur ; en un mot, Plaisir éphémère que vous êtes, je suis l'éternel Amour.

— Éternel toi ! T'as pas fini ! Tu meurs d'un rien, mon petit bonhomme, quand je ne te fais pas subsister. Et voilà maintenant que tu t'emballes. Cependant tu n'es plus le divin Éros aux flèches d'or qui, dans la Mythologie, n'allait pas sans moi ; tu n'es plus l'Amour robuste qui, mi-partie passion et *liesse*, animait jadis les mystiques témérités ; tu n'es plus enfin, depuis trois siècles, qu'un pas grand'chose d'Amour, sans grâce, sans fanatisme, sans ardeur ; aussi personne aujourd'hui n'ose-t-il dire tout haut : « Je suis amoureux. » On te renie, après t'avoir connu ; on te cache, tandis que partout on m'affiche.

— O vaniteux Plaisir des sens, vous abusez de votre faconde, vous vous grisez rien qu'en parlant; vous n'êtes qu'un faiseur, un bavard, un charlatan, un dépravé, dont je ne suis plus la dupe. Allez à vos débauches : je n'ai pas besoin de vous pour mes délicates tendresses.

— Mais si ! mais si ! A preuve, c'est qu'après tes inepties platoniques dont tu *stupidifies* les amants, si je n'arrive pas entre eux juste à point, ils se dépitent et t'envoient à la balançoire.

— Ah ! c'est trop fort ! oser dire que l'on me balance !

— Oui, j'ose le dire, mon cher Amour, moi le doux Plaisir, jadis idole des hétaires de Lesbos et des joueuses de flûte d'Ionie ; j'ose toujours. Aussi, depuis Ève et le Serpent, depuis les fêtes grecques où j'ai gagné le prix du baiser, suis-

et de la verve pleine de finesse que l'auteur dépensait à pleines mains, en vrai prodigue, dans les innombrables lithographies du temps de sa jeunesse. Beaucoup de ces dernières sont de petits chefs-d'œuvre d'observation spirituelle et d'humour, qui devraient le faire placer à côté de Gavarni, si, chez Édouard de Beaumont, le peintre proprement dit n'avait nui, pour nos contemporains, au peintre de mœurs, et si notre époque oublieuse et sotte, et qui d'ailleurs admet difficilement en un même homme des supériorités diverses, n'avait désappris de mesurer la renommée au mérite.

je dans ma forme complexe le plus gros bonnet de l'État social. En osant, j'emplis le monde de mes ivresses et de mes éclats de rire ; j'emplis les plats d'écrevisses à la bordelaise, les caves de vin de Champagne et les bureaux d'omnibus de femmes qui vont « où va une femme qui sort », tromper leurs maris avec... la correspondance. Partout on me demande, on m'attire, on m'exploite ; le haut commerce et la finance m'exaltent à cœur joie, car je représente les affaires par le luxe, l'argent, la gourmandise et la luxure. Les gouvernements m'encouragent et me mettent à profit, tandis que les malins me prônent et me font des huîtres, car en parties fines j'ai depuis longtemps avalé toutes celles de la mer. Tu vois, par ce seul détail, quelle importance j'ai su prendre dans l'univers élégant et sensuel ! J'ai dit et par modestie je n'ajouterai rien. A ton tour débite ton petit boniment. Qu'as-tu à me répondre pour justifier ta folle prétention ? Pauvre Amour ! tu restes muet comme une tanche quand il s'agit de te faire valoir.

— C'est vrai, je suis timide et je me défends mal, car c'est une profanation pour l'Amour de dévoiler ses mystères au Plaisir, toujours indiscret. A quoi bon d'ailleurs ? Mon vrai langage n'est que muet, et j'ai bien trop la conscience de ma valeur inouïe pour condescendre à débattre la question de ma prépondérance. N'ai-je pas pour la soutenir, et pour dévoiler les victorieux sentiments qui m'animent, le génie que de tout temps j'ai donné à mes poètes ?

— Avec ça ! « Amour qui perdis Troie », je te conseille d'en parler de tes poètes : un tas de farceurs. Ils t'ont toujours dénigré. Alfred de Musset t'a nommé :

Fléau du monde, exécrable folie...

C'est une fameuse réclame pour ton amertume qui ouvre l'appétit des friandes de sensations. Tu les fais pleurer, mais tu ne sais pas que, tout en larmes en te quittant, elles me viennent chercher jusques entre les bras de leurs maris, faute de mieux. Sache-le bien, naïf que tu es, les femmes avec le Plaisir s'amusent à tromper l'Amour. Malgré cela, tu ne veux pas me faire de concession ?

— Non, et cependant il m'est pénible d'avoir à te combattre.

— Eh bien, alors ne boude plus, et tâchons de clore l'incident à l'amiable. J'ai mon but. Reconnais simplement notre égalité, associons nos contrastes, en un mot fusionnons. Je te fais la part belle dans ce compte à demi : car tu es timide, je suis brusqueur ; tu es niais, j'ai de l'esprit ; tu es triste, gêneur, pudibond, exigeant, maussade, jaloux et surtout égoïste, toutes choses qui ne plaisent guère aux dames. Moi, je suis enjoué, tolérant à l'excès et libéral outre mesure ; unissons-nous, tu profiteras de mes qualités. Ce que je te propose est tout à ton avantage, mon garçon, car tu n'as de valeur réelle, songes-y bien, qu'en te fondant en moi comme Aréthuse dans Alphée ; autrement tu resteras tout au plus l'Amour si lestement défini par Théophile Gautier. Si tu disparais-

sais du globe, personne, crois-le bien, n'y prendrait garde ; je ferais tout bonnement ton ouvrage. Tandis que, si je cessais d'exister, moi le Plaisir, le monde entier mourrait du spleen et de la jaunisse. Que deviendrait l'Europe galante ? Vois-tu ça d'ici ? Et ce Paris où dans la rue l'on crie : « Voilà le Plaisir, Mesdames... », où chacun se bat les flancs pour m'avoir et cela depuis Neuilly, en brillant jour de foire, jusqu'à Charenton, en plein bal de fous costumés. Que deviendraient toutes les contentes d'être jolies qui sortent du bain devant leur miroir, toutes les délicieuses têtes fêlées qui ont un cœur de sirène, des reflets d'or dans les cheveux, des mouches cantharides dans le regard, et qui avec de la peau de cygne (peau galante de Jupiter) s'enfarinent le museau comme les paillasses d'autrefois ? Que deviendraient enfin celles qui me cherchent et me poursuivent à outrance dans tous les coins, dans tous les sens, par ici, par là, partout, et même ailleurs ? Avec leur petit chien coiffé d'un ruban, elles me traquent, elles s'animent, s'excitent, s'affolent, se parfument, se maquillent, se trémoussent et m'appellent tout bas du bruit d'un baiser en me jetant à qui mieux mieux leur léger bonnet par dessus les moulins. Elles m'adorent, ces chères petites, et se fichent pas mal de toi, je t'assure, car il est dit, et rien n'est plus vrai ni plus triste sous le soleil : « On ne badine pas avec l'Amour ! » Tu m'as entendu ! Eh bien?

— Eh bien ! je t'écoute, Plaisir séducteur et malsain, tu me captives malgré moi, mais...

— Tu hésites ?... Alors tout peut s'arranger, puisque maintenant tu m'écoutes. Laissons de côté les redites ; je suis accomodant, moi, je ne demande que la paix. Tu vois, je te fais toujours des avances. Il ne faut pas nous le dissimuler, nous avons tous les deux, je le répète, besoin l'un de l'autre, car nous avons chacun beaucoup perdu de notre antique valeur et de notre ancien prestige. Je viens de te dire ton fait ; pour moi, vois comme je suis sincère, je reconnais que mes sensualités actuelles ne sont que de la Saint-Jean auprès de mes délirantes licences grecques ou romaines. Maintenant, en ce siècle anémique et déchu, les nobles courtisanes de Boccace ou les dames galantes de Brantôme, si elles revenaient au monde, me traiteraient tout bonnement de *roublard* et de *propre-à-rien*. Tiens, il faut que je te fasse une confidence : parfois je suis pris de langueur, je me trouve laid et mesquin, je subis des humiliations insolites. Ainsi, dernièrement, j'allais visiter, vers la fin d'un bal qu'elle donnait en me fêtant, une jolie femme que je ruine. Comme j'arrivais au petit jour devant son hôtel dont le péristyle, abrité par une tente d'étoffe, était tout plein de fleurs et de lumières, je vis sortir de ce profane reposoir une sœur de charité qui sans doute venait de veiller, à l'extrémité des appartements, quelque soubrette malade. Cette sœur, qu'éclaira tout à coup, en plein visage, un premier rayon de soleil, m'apparut radieuse, sur le fond des lueurs jaune d'or du vestibule illuminé. Elle était ainsi

fort jolie, je t'assure ; aussi je la saluai profondément, mais j'en fus pour mon salut : elle passa d'un air dédaigneux sans paraître me voir. — Il y a donc, cher Amour,sous le ciel aujourd'hui des êtres intelligents qui,après t'avoir chassé de leur cœur, me méconnaissent et me méprisent, moi, le Plaisir ? Cette idée là, vois-tu,me chiffonne, me trouble et m'attriste. Va, crois-moi,ce que nous avons aujourd'hui de mieux à faire, c'est de reprendre notre ancienne solidarité. Pour nous soutenir nous serons deux, comme les trois Grâces quand une d'elles s'absente par nécessité. Unissons-nous, je te le répète, ou nous sommes flambés : car, dans ta partie, toi aussi tu t'affaiblis à vue d'œil malgré tes frasques au vitriol ; quant à moi, l'ex *Plaisir des dieux*, je t'avouerai que je me trouve diantrement fripé ; je me détraque et je me sens fourbu.

— C'est votre faute aussi, vous vous fatiguez trop, mon cher collègue.

— Si je me fatigue trop, toi, chaste Amour, tu ne te fatigues pas assez, voilà le *hic*. Mais ne recommençons pas à nous disputer, causons plutôt de notre projet de nouvelle association de secours mutuels. Quand tous deux nous ne ferons plus qu'un, nous n'aurons plus à nous chamailler pour la question de préséance.

— C'est vrai. Eh bien ! foi d'Amour sincère, je me sens sur le point d'accepter, mais ne restons pas là,

Voilà le jour qui vient, déjà le ciel est rose ;

et j'ai peur du froid matinal, j'ai la poitrine si délicate ! Cher Plaisir, n'as-tu pas près d'ici ta voiture ?

— Non, mais j'aperçois la lanterne bleuâtre d'une citadine en faction là-bas. Allons-y gaiement ! *All Right !*

Ils montent ensemble dans un de ces fiacres qui attendent vers l'aube, aux portes éclairées, les gens de joie nocturne.

Le Plaisir et l'Amour, assis l'un près de l'autre, ayant préalablement fermé le store chacun de son côté, par la force de l'habitude qu'ils ont tous deux en pareilles voitures, bâillent au lieu de causer, et s'endorment profondément.

Cependant le cocher, qui d'un air fin n'a pas demandé d'adresse, en voyant s'abaisser les stores, laisse son cheval aller au hasard et au pas.

Depuis lors les gens du monde s'interrogent ainsi :

« Cher Monsieur, qu'est donc devenu le Plaisir ?

— Chère Madame, que devient donc l'Amour ? »

Et le fiacre à stores baissés n'est pas encore rentré au dépôt.

ÉDOUARD DE BEAUMONT.



LES EXPOSITIONS DES CERCLES

L'UNION ARTISTIQUE

Lettre d'une Parisienne de Paris
à une Parisienne du littoral mediterranéen



UEL dommage, chère et belle exilée, que la Fée des Voyages ne puisse de temps en temps, par un simple coup de baguette, vous transporter ici pour quelques heures! Je vous regrette chaque jour, car les meilleurs plaisirs perdent presque tout leur attrait, dès que personne d'intimement sympathique ne les partage plus avec nous. Mais je vous ai regrettée particulièrement hier, quand je me suis trouvée à l'Exposition du Cercle de l'Union, en compagnie d'excellentes gens, qui, malgré la correction de leur élégance et l'urbanité de leur esprit, ont le tort grave de ne rien sentir en fait d'art comme vous et moi. Pour me consoler un peu, je vais refaire avec vous, rue de Sèze, le tour des cimaises où le Cercle a installé cette année les tableaux de son « Petit Salon ».

Et d'abord, comme les Petits Salons de Février, Mars ou Avril, sont plus attrayants que le Grand Salon de Mai! J'ai pris en grippe, je l'avoue, ce grand,

cet immense Salon du Palais de l'Industrie, qui devient de plus en plus le Salon de l'Art industriel. Il m'inspire aussi peu d'enthousiasme que les bals de l'Hôtel de Ville; et le jury démocratique qui l'organise, me fait l'effet d'un Conseil municipal de peinture, sculpture, gravure, architecture et photographie. C'est maintenant une véritable halle aux tableaux. Les jurés élus s'empressent d'en ouvrir les vastes galeries à tout ce qu'apportent leurs précieux électeurs. Chacun plaide pour son atelier, pour sa clientèle d'élèves et de camarades. Ils rassemblent autour d'eux tout ce qui leur ressemble, n'excluant guère que les isolés, les indépendants, les chercheurs, les novateurs, les tempéraments originaux et hardis, c'est-à-dire l'élément primesautier et intéressant. Sélection à rebours. Triomphe du banal. Règne de l'école. Apothéose de la médiocrité imitative. Il faut faire des kilomètres pour découvrir quelques toiles de prix; et l'on est vite accablé, noyé, sous un déluge de visions fades, communes, déjà vues vingt fois. C'est vraiment un supplice trop dur pour nous, pauvres femmes du siècle des névroses!

Rue de Sèze, au moins, on est dans un vrai Salon. Les exposants n'ont pas là une ribambelle d'électeurs à ménager, à caser autour d'eux. Les visiteurs sont des invités. On se sent dans son monde, même quand il y a foule; et l'on peut tout voir, sans dégoût ni fatigue. Et puis, c'est là seulement qu'on retrouve certains maîtres ou petits-maîtres de l'Art, qui, par fierté, calcul ou coquetterie, dédaignent maintenant de s'afficher avec le commun des artistes au bazar des Champs-Élysées. Hors du Cercle de l'Union, MM. Meissonier et Gérôme, par exemple, n'exposent plus. Certes, je ne suis pas folle de ce que produisent ces deux messieurs; mais ils se réservent, ils se font rares, ils vendent très cher; et l'on aurait l'air de revenir de Berlin, si l'on n'avait pas contemplé leurs œuvres de l'année. Que l'on en pense et que l'on en dise du bien ou du mal, on éprouve une certaine satisfaction à en parler. Moi, je trouve leur manière trop luisante. On se mire dans leurs tableaux, comme dans un parquet bien ciré; mais l'on y étouffe faute d'air. Leurs bonshommes, en pâte compacte, sèche et brillante, n'ont pas d'atmosphère, n'ayant pas besoin de respirer. D'ailleurs, c'est presque toujours bien arrangé et bien gentil. Outre son « Marchand de tapis au Caire » qui est du plus bel Orient, d'un Orient très soigneusement colorié, M. Gérôme expose le « portrait de M. R... », un vieillard en longue lévite noire, se promenant sans façon dans son parc avec une fillette semblable à un enfant de chœur. Quant à M. Meissonier, il a envoyé un guitariste en bas rouges, qui pince de sa guitare d'une façon réjouie, et une tête de jeune femme, fine comme une miniature, et d'une facture très solide, mais qu'attristent je ne sais quelles ombres grises. Tout cela, m'a-t-on dit, est magistral. Je regrette de ne pouvoir éprouver plus d'admiration pour tout cela.

* * *

Les portraits de femmes sont nombreux. M. Boutet de Monvel a très élégamment caractérisé la beauté de Mlle Adeline Dudlay. Je ne veux pas dire du mal des deux belles dames de M. Cabanel ; ce sont des personnes de trop bonne compagnie. La dame de M. William Bouguereau est agréable à voir; mais pourquoi cette carnation en savon de Marseille ? J'aime encore mieux le portrait du bon sculpteur Falguière par M. Bonnat, un portrait brique et pierre, comme le château d'Ollwiller que nous montre M. Français. M. François Flameng a mis ses deux modèles féminins en des cadres moins larges; avec moins d'ambition, il a infiniment plus de grâce. Plus petit encore est le « Portrait de Mme la baronne G. de R. » par M. Chartran ; mais c'est un petit chef-d'œuvre d'expression. Le portrait de Mlle M. B. par M. Jalabert est plus grand, et il ne manque pas de séduction ; j'ai regardé avec plaisir cette belle jeune fille, brune comme la nuit et rose comme l'aurore, en bleu et blanc, la perle à l'oreille, un brin de myosotis au cœur, un croissant de diamants dans les cheveux. Le croissant est à la mode ; il orne plusieurs autres figures de femmes. En revanche, la grosse dame, si bien représentée par M. Roll, est ronde comme une pleine lune, avec ses limpides yeux gris et ses vastes joues en fleur. J'ai gardé un bon souvenir de la mignonne demoiselle en rose de M. Tenré ; avec ses trois petits chiens dans les bras, elle symbolise d'une façon ingénue et touchante la Société protectrice des animaux. Très sympathique aussi, la fillette en noir que M. Lefebvre a coiffé d'un si merveilleux chapeau à plume.

Mais ce n'est ni l'onctueux M. William Bouguereau, ni le rugueux M. Bonnat, ni le doux M. Jalabert, ni le grassouillet M. Roll, ni même l'illustre M. Meissonier à la barbe fleurie, que j'irais implorer, si je me décidais enfin à laisser un peintre interpréter à sa guise ma légère et variable personne. Je préfèrerais M. Julius Stewart. Ce prénom victorieusement romain et ce nom royalement britannique constituent d'abord une signature qui n'a rien de banal ; enfin les deux Parisiennes dont l'effigie porte cette signature précieuse, ont été comprises et présentées comme nous voudrions l'être, ma toute belle. La première est une baronne, une ravissante petite baronne moderne, qui mériterait d'être princesse dans les contes de fées où règne le prince Charmant.

La voici, debout devant vous, de face, en blanche toilette de bal, décolletée, les bras nus, les épaules pleines, la tête légèrement tournée sur le buste, le visage rond, le menton solide et d'un ferme contour, les lèvres bien arquées avec l'éclat riche et chaud d'une fleur de sang, les narines palpitantes, les sourcils presque bruns, nettement et largement cintrés sur les yeux d'un gris lim-

pide et profond, et le front bas sous la chevelure cendrée qui s'enlève en boucles légères. Sous sa robe de tulle, et comme vêtue de neige, les mains jointes au bas du corsage, elle vous regarde droit dans ies yeux, calme et rayonnante, simple et fière, énigmatique et naturelle ; et son regard a la toute-puissante sérénité de la jeunesse, de la beauté, de la force et de la richesse. Avec quel relief, avec quelle intensité et quelle harmonie souveraine, elle se détache, blanche, rose et blonde, sur ce fond d'or, couleur de fleurs d'ajoncs, aux chaudes et caressantes vibrations ! — Ce que je tâche de vous exprimer, chère amie, je l'avais senti confusément dès le premier coup d'œil, et je l'entendais successivement formuler de vingt façons diverses par les gens qui défilaient devant la belle qaronne. Survinrent deux Messieurs, l'un jeune, l'autre mûr, qui la considérèrent par-dessus mes épaules. « — C'est la chatte blanche métamorphosée en femme », murmura le premier. L'autre ajouta : « — Elle tient à la fois de la poupée et du sphinx ; quelle adorable, quelle divine marionnette, pour jouer la comédie humaine ! » Je trouvai ces messieurs bien familiers, et je m'éloignai pour ne pas entendre la suite. J'allai voir bien vite l'autre tableau de Julius Stewart : Portrait de Mme M. E. L'expression est toute différente, le charme n'est pas moins pénétrant. Elle se présente aussi de face, cette adorable jeune femme aux cheveux chatains-clair, un peu moins ronde, un peu plus svelte que la baronne blanche. Elle est en toilette de soirée, simplement décolletée par devant. Sa robe de gaze blanche, garnie de bandes longitudinales en satin jaune, et s'ouvrant sur un jupon de satin blanc, l'habille à merveille. Elle est assise sur un fauteuil canné, sans dossier. La main droite est appuyée à la hanche. La main gauche, abandonnée et tombante, tient une fleur violette qui s'effeuille, et dont l'iris s'allie très harmonieusement à la gaze blanche teintée d'ombres grises et à l'or des bandes satinées. Les pieds mignons, chaussés de petits souliers jaunes à nœud blanc, s'appuient sur un coussin aux colorations effacées. Le tout est enveloppé d'un fond vieux-bleu, bleu du dix-huitième siècle, bleu crépusculaire, qui fait doucement ressortir la valeur lumineuse des tonalités claires. Je ne saurais vous dire l'exquise harmonie de ces nuances légères et tendres. Et comment vous faire comprendre la grâce un peu roide de cette fine Parisienne ? Comment vous indiquer ce qu'il y a de naturel et de factice à la fois dans sa pose cambrée ? Comment vous traduire l'ingénuité mondaine de son sourire interrogateur, la naïveté savante de son regard étonné ? Elle me faisait penser à la Silvia de Marivaux et à la Barberine de Musset, à une Barberine en moderne costume Louis XV. Elle serait délicieuse dans le Théâtre de Gozzi.

Outre la mélodie des lignes et l'harmonieux accord des nuances, ce qui me plaît dans ces deux portraits de Julius Stewart, c'est leur modeste dimension, qui répond bien à l'élégance discrète de l'inspiration. Les figures ont un quart ou un cinquième, je crois, de la grandeur naturelle, ou moins encore. Dans cette

réduction, dans cette abréviation de la nature, tous les détails inutiles disparaissent ; il ne reste plus alors que le contour musical, le signe caractéristique, la tache lumineuse. L'image ne garde que l'essence, et pour ainsi parler, que la personnalité idéale du modèle. Cela n'est-il pas mille fois préférable aux immenses portraits, avec pendants symétriques, qui furent à la mode dans les époques de bourgeoisie routinière et solennelle ? Rien d'encombrant, rien de prétentieux ; et quelle note exquise dans le luxe délicat de la maison moderne !

* * *

Comme M. Julius Stewart, MM. Gervex et Doucet sont des maîtres harmonistes. Je ne saurais m'appesantir sur le tableau de genre, que M. Gervex appelle « Le Lever ». Elle est si légère et si légèrement vêtue, cette dormeuse blonde qui vient de s'éveiller, et qui se tient assise sur le bord du lit, un pied nu, l'autre pied chaussé d'une pantoufle minuscule, dans l'encadrement des rideaux, au milieu de cette tendre chambre à coucher, avec nuances roses, bleues et blanches, si joliment fondues ! — Je puis m'arrêter un peu plus longtemps au « Thé de cinq heures — *Five o'clock tea* », où nous mène M. Léon Doucet. Nous voici dans un riche et spacieux salon, où se trouvent réunies quelques personnes du meilleur monde, six jeunes femmes d'un blond plus ou moins ardent, et trois messieurs bruns aux correctes moustaches. A gauche, une de nos élégantes en robe de velours gris, vue de dos, et dont le corsage décolleté en pointe laisse admirer la nuque légèrement ombrée, est assise au piano ; un gentleman attentif, debout et incliné près d'elle, tourne les feuillets de la partition sur le pupitre. Au fond, tenant le milieu du tableau qu'elle éclaire de sa robe blanche, s'avance une svelte demoiselle, qui tient d'une main la théière et de l'autre le sucrier. Près d'elle, sous un grand vase de Chine bleuâtre, une autre jeune fille ronde et souriante, flirte avec un beau cavalier assis sur un siège bas et comme agenouillé devant sa gracieuse partenaire. A droite, une jeune femme rousse, au type britannique, en robe de tulle mauve, le corsage recouvert d'une dentelle blanche, se renverse avec une nonchalance morbide dans un fauteuil américain, et respire un bouquet de violettes, en tendant sa main à un vieux monsieur qui se penche pour effleurer des lèvres ses doigts pâles et fuselés. Ces deux figures forment le groupe principal du tableau. Elles attirent et retiennent le regard. Elles ont un charme singulier, mystérieux, presque douloureux. Les autres personnages, souriants, luisants, pimpants et comme sculptés dans du sucre de pomme, semblent, auprès d'elles, des comparses, un peu fades en leur élégance de convention. On dirait une scène d'Edgar Poë dans une comédie de Pailleron. Le premier plan est rempli par la large tache rouge d'un tapis à la tonalité chaude

et généreuse, dont le reflet pénètre l'atmosphère et va se fondre avec les nuances assombries des tentures. M. Léon Doucet me semble avoir retrouvé une partie des secrets que le regretté Joseph de Nittis a emportés dans la tombe. Il est encore inégal et il n'est pas encore tout à fait sûr de lui ; mais on peut présager hardiment qu'il sera une des gloires de la nouvelle école.

La figure de femme que M. Rochegrosse intitule « Paresse » a des formes très rythmiques, et lève avec une langueur très gracieuse son voile rose au-dessus de son front ; mais je ne saurais m'y attarder plus longtemps qu'au lever de M. Gervex.

Je décerne deux bons points à M. Aviat, pour sa superbe tête de jeune femme et pour sa gentille Graziella, une Graziella enfant que couronnent des fleurs de France. Le portrait de la dame aux cheveux blancs, vêtue de noir, fait le plus grand honneur à M. Albert Aublet ; et elle est d'un charme bien sincère, cette belle promeneuse brune que M. Gabriel Ferrier nous montre, une rose à la boutonnière ! M. Carolus Duran expose, lui aussi, des portraits : celui de Miss N. B. qui est d'une curieuse harmonie blonde et verte; celui d'Alphonse Karr, une verrue magnifique ornée d'une splendide barbe blanche. — Un monsieur mène ses deux petits garçons à l'école; ils passent devant la rotonde du parc Monceau : ces trois petits portraits, signés Béraud, ont un accent très personnel et une précision parfaite. — Les Jeunes Couturières de M. Edelfelt, qui travaillent si activement dans leur humble intérieur, avec un paysage de neige à l'horizon, rappelent la facture de M. Fantin-Latour. Sous ce titre : « L'Oiseau envolé », M. Jacquet a peint une femmelette Louis XV, en robe rose et souliers verts, d'une archaïsme bien curieux, mais peu séduisant ; cette peinture « à paniers » prouve une grande habileté, et c'est tout. En revanche, je crois pouvoir louer franchement la petite paysanne de M. Victor Gilbert, d'une rusticité si vraie dans un paysage d'une si belle lumière ; c'est juste et charmant comme une idylle de Pierre Dupont. Dans le *Printemps maladif* de M. Blanche, ce n'est pas la nature qui est malade; c'est cette grande jeune femme en blanc, avec chapeau et manteau gris, et dont le visage terreux est baigné d'ombre. Il y a un sentiment sincère et un talent vrai d'impressionniste dans ce tableau, où le blanc et le gris chantent avec une harmonie si discrète sur le fond vert-laiteux de la campagne printanière.

* * *

Les peintres militaires soutiennent fort bien leur renommée au Cercle de l'Union. M. Detaille y a un vif succès avec ses Hussards rouges de 1806 : quel admirable cheval gris et quel fringant cavalier, au premier plan de cette petite

composition magistrale ! M. Berne-Bellecour met en scène un maraudeur allemand, qu'un mobile de 1871 amène à un jeune officier fumant sa cigarette : silhouettes vivantes et pittoresques. — Le général républicain de M. Dupray et ses grenadiers de la Vieille Garde, offrent aux yeux la plus fière allure du monde. — Il y a un emportement d'épopée dans le Combat de Cavalerie, si hardiment exécuté par M. Aimé Morot.

L'envoi de M. J. Lewis-Brown est excellent : c'est la rencontre d'une amazone rousse, montant un fort beau cheval bai-cerise, avec un officier montant un cheval blanc non moins beau. Cette rencontre équestre a lieu dans un délicieux paysage de printemps ; et l'amazone chevauche encore dans mon souvenir, une rose à son corsage vert-foncé.

L'*Étang* de M. Cazin n'est pas indigne du maître, encore que l'on n'y retrouve point sa fleur d'or ; quant à son *Ulysse* en pantalon brun et ceinture rouge, il n'est pas plus homérique que n'est biblique sa fameuse Judith, qui s'en va au camp d'Holopherne sous les remparts de Batignolles. Je salue l'admirable nature de Provence dans le tableau de M. Montenard : route blanche, ciel bleu, collines violettes, que baigne la lumière incandescente avec sérénité. — J'ai noté les remarquables marines de MM. Auguste Flameng, Maurice Courant, Marcotte de Quivières, et l'étude de M. Cormon : « Vue de la Goulette, à Tunis. » Le « Marché d'esclaves au Maroc, » signé Ziem, est éclatant comme un Monticelli ; et la Fantasia de M. Benjamin Constant, à laquelle il fait assister le sultan de Tanger, offre une singulière fraîcheur de coloris sous la lumière torride du ciel d'Afrique.

* * *

Les peintres m'ont si bien retenue, que je n'ai presque plus de place pour les sculpteurs, à la fin de cette lettre déjà si longue. Les sculpteurs, cependant, ont droit à l'attention, et même à l'admiration des visiteurs du Cercle. Plusieurs des œuvres qu'ils exposent, sont hors ligne. Il faut citer au premier rang le buste du docteur Benjamin Anger, par Alfred Lanson ; la vive et expressive physionomie de l'éminent praticien donne beaucoup d'accent à ce marbre supérieurement traité. Je note parmi les œuvres les plus remarquables les deux bustes d'Antonin Carlès. La Reine Marie-Antoinette de M. Mercié a une coiffure bien volumineuse, qu'elle porte d'ailleurs avec une gracieuse majesté. M. René de Saint-Marceau expose deux petites terres cuites, d'une simple et piquante originalité : une « Jeune Arabe » et un « Ecolier. » Le J.-J. Rousseau de M. Vasselot, une statuette en bronze à cire perdue, est d'une allure bien vivante et d'un puissant caractère. M. Léon Marqueste doit être félicité pour son excellent portrait

de M. Patenôtre. Le buste en vieil argent de l'Impératrice de Russie, signé Jean Gautherin, et les deux marbres, signés Jules Franceschi, sont de toute beauté. Et la Prière de M. Lafont, et l'Amphitrite de M. Le Cointe, et la moderne Cléopâtre de M. de Kervéguen, et la Maiolique de M. d'Espinay ! Hélas ! hélas ! quatre fois hélas ! je ne puis que les citer en finissant.

Voici, ma chère belle, l'expression très sincère, trop sincère peut-être, de ce que j'ai éprouvé dans mon pélerinage au Petit Salon de la rue de Sèze. Aussitôt que j'en aurai le loisir, je demanderai à M. Julius Stewart de me peindre, et à M. Alfred Lanson de me sculpter. C'est la morale de cette lettre. Adieu.

Votre amie dévouée,

BERTHE D'YS.

Transcrit pour *L'Artiste* par

ÉMILE BLÉMONT.





LE CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE



Le cercle artistique et littéraire de la rue Volney me semble être plus que jamais en faveur auprès du public; le monde élégant et artiste n'a pas laissé vide, un seul instant, pendant toute la durée de l'exposition, ce joli salon où la peinture est si bien présentée et si bien éclairée. Il n'y a rien de tel, voyez-vous, que de recevoir chez soi; vos invités seront mille fois plus flattés d'être accueillis dans votre hôtel, tant petit soit-il, que d'être convoqués dans la plus splendide salle de fête, prise en location. Ces expositions qui précèdent la grande exhibition du mois de mai, doivent dans leur intérêt, conserver leur caractère d'intimité de Salon fermé, dont la faveur seule entrebaille les portes et force le huis-clos. La barrière est légère, me dira-t-on, et facilement franchie, soit! mais l'obstacle existe, au moins en apparence; en faut-il davantage pour exciter la curiosité des uns et faire chuchoter très bas la critique des autres? On serait mal venu et plus mal vu encore, si l'on allait déblatérer contre ses hôtes et dénigrer leur intérieur, rien ne vous oblige à répondre à leur invitation, rien ne vous condamne à dire votre avis s'il est acerbe et mécontent. Pour ma part, je me sens à l'aise devant l'exposition de cette année, au cercle Volney, et je n'ai pas besoin d'aller chercher bien loin des périphrases, afin de déguiser ma pensée; l'ensemble en est harmonieux, séduisants même en sont quelques détails; et, fort de cette bonne impression, je puis laisser courir ma plume en liberté, sur le papier, sans craindre de heurter les amours-propres des peintres. Presque tous les exposants de ce petit cénacle sont notoirement connus, leur manière à chacun est tellement enregistrée dans

notre mémoire qu'il est presque inutile d'avoir recours au catalogue pour mettre un nom sur une toile. Tiens, un Bonnat ! tiens, un Bouguereau ! ce portrait est de Jules Lefebvre, ce paysage de Henner. Comment, d'ailleurs, pourrait-il en être autrement, les artistes qui envoient leurs œuvres en ces *salonnets*, ne cherchent pas, pour la plupart, à nous éblouir par des morceaux de grande virtuosité réservés aux salons officiels, c'est la menue monnaie de leur talent, la meilleure souvent qu'ils nous donnent, c'est le petit cadre choyé dans les instants de délassement, ou bien l'esquisse, toute fraîche et sans repentir, brossée sous le coup de l'inspiration et dans l'instantanéité de l'émotion ; aussi, ces toiles sans prétention démesurée, dénotent-elles mieux le tempérament et le talent de ceux qui les ont peintes, que de grands labeurs au mètre carré, achevés dans la presse des heures trop courtes qui précèdent l'envoi au palais des Champs-Élysées. Pas mal de ces toiles reparaîtront, pourtant, devant nos yeux, le jour du grand vernissage printanier; elles se désignent d'elles-mêmes, et parmi celles que je dois signaler, il en est plus d'une qu'on retrouvera avec plaisir, dans quelques semaines.

Cette année le cercle Volney a ouvert son exposition annuelle de peinture et sculpture le 26 janvier, précédant ainsi les expositions similaires et rivales, et tenant à honneur de relever, aux yeux du public, la signification de son sobriquet d'allure populaire : *la Crèmerie,* en nous offrant le dessus de la jatte, c'est-à-dire *la crème* de la peinture du jour.

Pour justifier cette prétention, il était de toute nécessité de nous présenter, non seulement des œuvres d'artistes de talent, mais aussi des œuvres d'artistes bien vus du monde élégant, comme MM. Bouguereau, Jules Lefebvre, Lucien Doucet, Carolus Duran, Rixens, etc. On peut adorer la peinture de M. Bouguereau ou ne l'aimer point du tout, c'est affaire de tempérament et d'éducation artistique ; mais étant donné que dans les écoles anciennes, nous rencontrons des maîtres habiles entre tous, comme Denner, à détailler les rugosités et les rides du visage humain, nous sommes bien forcés de reconnaître que M. Bouguereau est plus adroit qu'aucun autre, pour rendre, dans son satinage de luxe, les fraîches carnations de la jeunesse ; qu'il ait à peindre le tendre Éros ou Monsieur Bob, la petite fille de la campagne ou la jolie poupée du parc Monceaux, il prendra le même pinceau, aussi fin, aussi soyeux, aussi caressant. S'il déroute la critique des malicieux qui savent enguirlander leurs phrases les plus aiguës, ils ne cesse de rallier les compliments des friandes de chair rose. « Oh ! la ravissante tête, quelle expression, quels yeux ! » s'écriaient en chœur tout un charmant quadrille d'élégantes, devant le tableau intitulé : *Au bord du ruisseau*, et représentant une petite paysanne qui tripote gauchement ses pieds. J'avais presque envie de faire remarquer, à nos belles louangeuses, cette infraction aux préoccupations de l'idéal, en même temps que l'accouplement étonnant de ces

deux pieds et de ces deux mains, quand la mignonne du tableau m'a regardé avec ses grands yeux de cristal, semblant me dire : « Chut! tais-toi, cela serait de mauvais ton; et puis, tu sais, ils sont bien propres! »

Un artiste épris de distinction féminine, c'est M. Jules Lefebvre; le portrait ovale de Mlle G..., que nous venons de voir, est un des plus gracieux de son œuvre; la chaste séduction de la physionomie, le choix sans apprêt du blanc corsage en sont les deux notes caractéristiques. Le peintre des aubes poétiques, des diaphanéités opalines et des érubescences virginales a déployé, en la circonstance, tout son talent de dessinateur délicat et de coloriste sans emphase.— Le portrait de Mme M... par M. Lucien Doucet possède un attrait différent, le soleil a percé la brume, il s'est joué parmi les verts feuillages, avant d'éclairer cette tête expressive où la vie rayonne. M. Doucet est un *luministe*, il ne craint pas d'exprimer le choc des vives lumières et des ombres qui s'accusent; le culte du plein air ne l'attire pas en des sites maussades et sans grâce, il le conduit de préférence, parmi les bocages, les taillis, au bord des ruisselets gazouilleurs où de gentilles figurines mettent la chantante gamme de leur modernité frivole. *La Pêche à l'écrevisse*, avec son accent quelque peu anglais, avec son parterre multicolore de toilettes mondaines, nous a vivement attiré; ce n'est pas du James Tissot, pourtant, la touche en est plus vive, plus franche et plus française.

Il nous plaît de rapprocher de ce tableautin aux tons miroitants, *la Halte des fantassins de 1789*, par M. François Flameng, qui a délaissé, pour un jour, les jeux papillottants de la lumière sur les soieries et les taffetas. Le paysage au milieu duquel ces petits militaires sont venus se reposer a été visiblement créé avant leur arrivée en ce vallon, ils n'y sont venus qu'incidemment, pour les besoin de la cause, et se sont mis en accord de coloration avec le décor existant. La nature n'y exulte pas sous la féerie des vibrations lumineuses, elle s'y apaise dans la discrétion des lueurs qui déclinent; on sent que le peintre a eu la préoccupation de son ciel, de son terrain, de ses verdures, et n'a fait sortir les acteurs de la coulisse que lorsque le site a été en état de les recevoir. Elles sont bien spirituelles, ces figurines militaires, traitées avec la fantaisie et l'adresse d'un Pater, ou d'un Joseph Vernet; et plus on les regarde, plus on se dit que les meilleurs tableaux d'un artiste sont souvent ceux où il a mis d'accord la réalité de la vision avec la poétique de sa fantaisie. — La scène du *Rouet* par M. Toudouze, nous ramène sur les verts gazons, sous les ciels légers et cléments qui permettent à l'élégance d'une princesse en robe Louis XIII d'étaler sa jupe et sa gorgerette, devant un jeune seigneur fringant; on dévide le rouet, on devise d'amour, et l'art du peintre côtoie celui des ciseleurs de madrigaux.

M. Brispot est à l'actualité avec l'*abbé Constantin*; l'entrée en matière du roman de Ludovic Halévy a fourni le sujet du tableau. Voici le jardinet du bon prêtre, il n'est séparé de la route que par une haie très basse à hauteur d'appui,

au milieu de laquelle se trouve une petite porte à claire-voie. Une calèche de louage vient de s'arrêter au dehors, deux femmes en sont descendues et la plus âgée, qui n'a pas vingt-cinq ans, prend la parole : « Je suis donc obligée, monsieur le Curé, de me présenter moi-même ?... Madame Scott. Je suis madame Scott » Puis désignant sa compagne de voyage : « Miss Bettina, ma sœur. » Jean Reynaud salue, l'abbé s'incline, légèrement troublé.... Vous le voyez, M. Brispot a suivi le texte à la lettre ; en a-t-il saisi l'esprit et l'allure dégagée ? cela est une autre question. Qu'il me suffise de dire que ce tableau a quelque chance de devenir populaire par la gravure ; on va même en imprimer la reproduction sur les foulards destinés à la vente des marchés de province. Madame Scott, Miss Bettina, M. Jean et vous l'abbé, vous allez vous trouver, bientôt, dans la poche de nos campagnards ; et, qui sait, peut-être servirez-vous de signe de ralliement dans les élections du candidat conservateur ?

M. Santiago Arcos a exposé deux tableaux dont les sujets sont empruntés aux mœurs arabes ; le premier est intitulé *Kiffe et Kousse-Kousse*, et le second : *Méfiance et persuasion*. Très jolie, très polie, la peinture de M. Arcos, trop finie même ; chaque détail est traité avec un soin précieux qui rappelle la manière de Gérôme. Je préfère de beaucoup le deuxième tableau, qui met en présence un marchand juif et un acheteur arabe ; l'un cherche à écouler sa marchandise, l'autre se tâte, pour voir s'il doit donner ses piastres. C'est très heureux de composition et très harmonieux de couleur.

Comme contraste avec cette peinture *léchée*, voici un paysage de M. Henner, *le Soir après l'orage*, qui appartient à l'école du *lâché sublime*. Serait-ce une gageure de l'artiste, voulant nous faire croire que le fond de ses tableaux est tout le fond de son talent, et que son talent réside dans l'opposition de la note bleue turquoise, cet *hosannah* des espaces célestes, avec la note vert sombre, ce *de profundis* des mélancolies de la terre ? Serait-ce tout simplement un paysage attendant sa nymphe ivoirine, qui sera vue de face, de profil ou de dos, debout, couchée ou accroupie, suivant le désir de l'amateur qui en fera la commande ? Serait-ce le prélude de la déliquescence picturale ? En tout cas, le beau portrait d'homme, peint par M. Henner, nous permet d'espérer que le *Soir après l'orage* n'est pas le déclin d'un grand artiste, mais une simple pochade d'atelier encadrée, par distraction, dans l'or d'une bordure.

L'*Effet de soir*, de M. Benjamin Constant, se trouvant en voisinage avec le paysage précédent, on pourrait penser que nos peintres ont ouvert, entre eux, un petit concours nocturne pour s'amuser. Le site sauvage, hérissé de montagnes abruptes et baigné par les eaux mornes d'un lac stagnant, que nous offre le brillant orientaliste, sert d'habitation à un petit Saint-Jérôme en train de converser avec un lion. L'effet décoratif de cette nature sommeillant dans l'indécision des formes avait déjà séduit M. Benjamin Constant, lorsqu'il avait peint, pour

le dernier Salon, la Descente d'Orphée dans le royaume de Pluton. Nous comprenons la préoccupation de ce peintre des splendeurs et des éblouissements féeriques, lui aussi veut pénétrer dans le sombre et poétique séjour des terreurs fantastiques, mais nous lui dirons franchement que cette excursion suffit et que, pour sa gloire, il fera bien de revenir au soleil, à la lumière, à l'Orient.

M. Elie Delaunay, dont la réputation de portraitiste est consacrée, a exposé une tête d'étude et une petite composition dans le genre de Gustave Moreau : une *Angélique* maigrelette se tordant sur le classique rocher, dans l'attente du non moins classique Roger enfourchant l'hippogriffe.

Citons, de M. Emile Lafon, une jolie esquisse aux tons chatoyants, intitulée : *Noli me tangere* ; de M. Carolus Duran, le *Portrait de Miss A.*, et une *Étude de femme*, nuque rousse et dos plat ; de M. Rixens, une *Coquette à sa toilette*, dont la frêle chemise a des transparences complaisantes et des glissements opportuns ; de M. Courtois, une séduisante *Soubrette* ; de M. Deschamps, une fillette *A la chapelle*, toujours la même avec son voile noir, ses yeux rouges et sa lèvre sanglante; de M. Bramtôt, l'*Amour à la tourterelle*, et enfin, de M. Bonnat, le vigoureux *portrait de M. Delarue, architecte*, largement brossé, étonnant de vérité et de ressemblance.

Parmi les paysages, j'ai remarqué la *Mare aux cannes* de M. Berthelon; *les Bouleaux*, de M. Émile Breton, qui a la spécialité pour rendre le luisant de leur écorce argentine tachetée de noir et l'or pâle de leur feuillage ; de M. Damoye, les *Bruyères de Sainte-Marguerite* fleurissant sous un de ces ciels légers, transparents et profonds dont le peintre a saisi le secret; de M. Gatines, une *Saulée près les étangs de Cernay* ; de M. Laurent Desrousseaux, des roseaux et des roseaux encore, fines lances vertes, formant la haie au bord des ruisseaux ; de M. Max Mayeur, un *Chemin de l'Hunauday*, souvenir de Bretagne, d'un effet calme et juste; de M. Montenard, l'éternelle route blanche des environs de Toulon ; de M. Nozal, l'*Été à Etretat* et le *Printemps à Garches*, printemps tout rose et tout blanc, dont les petits chemins ensoleillés se déroulent sous les bouquets des arbres en fleurs. La même floraison joyeuse apparaît dans l'esquisse largement enlevée d'un *Jardin normand*, par M. Roll. N'oublions pas, surtout, les deux visions vénitiennes de M. Ziem, étincelantes fantaisies décoratives d'un artiste consacré; la vue de *Saint-Marc à Venise* et le *Baptistère de Florence*, de M. Maignan, un peintre qui comprend l'architecture et sait la rendre avec l'exactitude de ses proportions et la justesse de ses colorations ; les *Souvenirs d'Espagne* de M. de Dramard, qui méritent qu'on s'en souvienne. Un tout jeune artiste, M. Moreau-Nélaton, nous fait d'excellentes promesses avec la vue de son *Chez moi*, étude franche et adroite, accusant dans l'harmonie du clair-obscur, l'espacement réel des meubles et des objets d'art qui garnissent ce petit coin de prédilection.

Comme dessert, voici les *Nèfles* de M. Bergeret et la *Desserte* de M. Monginot, habiles entre les habiles, pour nous faire savourer les fruits en peinture.

Quelques sculpteurs de mérite ont envoyé leurs œuvres au Cercle Volney; voilà de M. Croisy, deux beaux bustes en marbre, celui de Mme L... et celui de notre très sympathique confrère M. Marcel Fouquier; de M. Gautherin le buste en marbre de M. Pierre Lafenestre; de M. Guilbert, le portrait de Mlle Marie Deschamps; de M. Émile Lambert, la réduction en bronze du *Voltaire* de l'hôtel Aguado; de M. Léonard, un délicat bas-relief en marbre représentant une *Sainte Cécile*, devant laquelle les jeunes compositeurs de musique n'auront pas de peine à trouver l'inspiration.

MAURICE DU SEIGNEUR.





LE SALON DERNIER [1]



RACE au relâchement des études sérieuses, dû à la fréquence excessive des expositions et à la facilité des succès éphémères, grâce à la complicité naïve d'une presse tolérante et d'un public mal préparé, qui ne voient de plus en plus dans ces expositions qu'une occasion de bavardages, de réclames, de compliments et de distractions, le Salon annuel conserve toujours son aspect de déballage forain. Les marchandises de toute provenance, fabriquées la plupart à la hâte, s'y empilent les unes sur les autres, sans méthode et sans choix, s'efforçant d'y tirer l'œil par la grandeur des toiles, par l'étrangeté des cadres, par la vivacité des couleurs, beaucoup plus que par leurs qualités intrinsèques et durables. Les produits falsifiés, de surface brillante et de fond inconsistant, abondent même

(1) Au *Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture* que M. Georges Lafenestre publie, pour la neuvième année, à la Librairie des Bibliophiles, nous empruntons ces quelques pages qui servent de préface à cette belle publication. On ne saurait résumer, avec une plus grande sûreté de jugement, les tendances de l'art contemporain et ce que laisse après soi d'instructif et d'édifiant la vaste exhibition annuelle du palais des Champs-Élysées; instructif bien plutôt par les nombreux défauts communs à l'énorme majorité des œuvres exposées, surtout dans la section de peinture, que par les rares qualités d'un très petit nombre. Nous y joignons la reproduction de l'une des œuvres qui figurent au *Livre d'or*, la *Douleur d'Orphée* de M. Verlet, qui a valu à son auteur le prix du Salon, gravée par M. Abot.

de plus en plus sur le marché banal des Champs-Élysées, à mesure que la multiplicité croissante des écoles et des académies développe chez un plus grand nombre d'artistes, d'industriels, d'amateurs, une facilité de main-d'œuvre, banale et trompeuse, qu'on peut prendre, au premier abord, pour du talent.

Le spectacle de cette activité désordonnée ne laisse pas d'être amusant et même, par certains côtés, instructif. On en prendrait donc volontiers son parti, sauf à gémir *in petto* du temps qu'on perd à trier de trop rares élus parmi cette énorme cohue d'appelés, si l'on ne s'apercevait vite que les exposants ont à souffrir, autant que le public, de ces promiscuités grossières. En réalité, les meilleurs artistes se gâtent à se trouver si fréquemment en des compagnies inférieures et compromettantes. Un niveau moyen semble s'établir depuis quelques années, qui tend à donner aux galeries du Salon un aspect d'uniformité peu rassurante pour l'avenir. Le nombre des œuvres acceptables, impliquant une certaine habileté de la main et une certaine souplesse de l'intelligence, augmente dans des proportions remarquables. Par malheur, le nombre des œuvres supérieures, portant la marque d'une individualité décidée, soit par le tempérament, soit par la science, soit par la conviction, diminue d'une façon plus sensible encore. Après quelques journées agréables passées au milieu de ces peintures toujours séduisantes dans leur première fraîcheur, si l'on veut faire le compte de celles qui doivent se fixer légitimement dans le souvenir, on reste surpris et inquiet de leur infime quantité, en la comparant à l'énorme total des œuvres exposées qui portent l'empreinte d'un talent médiocre.

Les circonstances pourtant sembleraient propices à des tentatives hardies et soutenues. A aucune époque les peintres n'ont joui d'une pareille liberté d'allures, au milieu d'un public plus disposé à accepter tous leurs caprices et à admirer toutes leurs fantaisies. On n'a jamais fait si complètement table rase des théories et des traditions. Pourvu qu'un tableau ait quelque éclat, pourvu qu'il révèle chez son auteur une impression sincère, on est tout prêt à le regarder comme un chef-d'œuvre, quel qu'en soit le sujet, la tendance, la portée. L'amour sincère de la nature extérieure, l'observation sympathique des réalités familières, la curiosité des choses contemporaines, très développés dans le public en ces derniers temps par le courant général de la science et de la littérature, le prédisposent à accueillir favorablement, dans cet ordre d'idées, toutes les innovations qu'on lui peut présenter. Si le nombre des œuvres sérieuses et complètes n'est pas plus grand chaque année, la faute en est donc bien aux artistes eux-mêmes qui, lorsqu'ils sont mûrs, négligent de plus en plus l'exécution de leurs œuvres, n'apportant ainsi, dans les deux cas, que des productions médiocres, malgré le talent qu'ils possèdent, par suite d'une infériorité technique ou d'un achèvement insuffisant.

Il va de soi qu'avec si peu de goût pour les efforts de travail chez les peintres

et si peu de goût pour les efforts d'attention chez le public, les tableaux historiques deviennent de plus en plus rares. Pour mettre en scène, dans un milieu convenable, un certain nombre de figures en action, d'une époque connue et d'un caractère déterminé, il faut en effet une somme de science et de labeur qui dépasse de beaucoup les ambitions courantes. Cette pénurie de peintres d'histoire est d'autant plus fâcheuse qu'elle se manifeste au moment où notre pays aurait le plus besoin de leur concours. Il n'est que deux sortes d'édifices qui puissent, en notre temps, fournir aux peintres un champ d'action comparable à celui que leur offrirent longtemps les édifices religieux : ce sont, d'un côté, les monuments consacrés aux grands actes de la vie civile, Hôtels de ville, Palais de justice; de l'autre, tous les établissements destinés à l'instruction publique, Musées, Bibliothèques, Facultés, Écoles supérieures, etc. Dans presque toutes ces constructions qui s'élèvent rapidement sur notre sol, il y a place pour des décorations d'un caractère instructif et moral. Malheureusement, la hâte que les jeunes peintres mettent presque tous à abandonner leurs maîtres, l'indifférence qu'ils apportent dans le choix de leurs sujets, le mépris qu'ils affectent pour toute culture intellectuelle et morale, donnent tout lieu de craindre que la génération nouvelle, amollie par des succès faciles et désaccoutumée des grands efforts, ne se trouve tout à fait inférieure à la tâche magnifique qu'elle aurait à remplir. Il faut donc saluer avec respect les rares obstinés qui, soit dans la génération mûrissante, soit dans la génération grandissante, malgré les indifférences ou les hostilités d'un milieu momentanément réfractaire, maintiennent avec dignité leur indépendance d'imagination et refusent d'asservir la noblesse de leur rêve à la grossièreté facile du mercantilisme dominant. Parmi ces fidèles tenants de l'idéal déserté se tient toujours au premier rang M. Puvis de Chavannes. Son projet de décoration pour le grand amphithéâtre de la Sorbonne nous le montre plus affermi que jamais dans cette conviction si raisonnable que, s'il est nécessaire de respecter certaines traditions scolaires fondées par l'expérience sur les nécessités invariables, il est non moins indispensable de les rajeunir et de les vivifier par l'observation directe et sincère de la nature. S'il s'est, d'une part, rattaché, plus franchement même que l'école académique, à la vraie tradition classique, en allant demander des conseils aux peintures primitives de l'antiquité gréco-romaine et de la renaissance florentine, il a mis, d'autre part, l'un des premiers, à profit, avec le plus de sympathie, les leçons des paysagistes contemporains, en appliquant à la décoration murale ces principes d'harmonie calme dans les couleurs et de simplification expressive dans les figures dont Corot et Millet, presque seuls, nous ont donné d'abord un utile exemple. Le grand carton de cette année porte, comme toujours, la marque de cette double préoccupation; l'artiste semble même vouloir y répondre à certains reproches qui lui ont été justement adressés antérieurement. La

plupart de ses figures y sont accentuées, dans leur structure intime comme dans leur apparence extérieure, avec plus de précision. Le noble artiste a senti lui-même, en voyant ce que devient sa façon de faire chez ses imitateurs, qu'il était grand temps de s'arrêter dans son système de simplification à outrance; nous pouvons espérer que, dans l'exécution définitive, le peintre se souviendra aussi que l'atténuation excessive des colorations n'est pas une condition indispensable de l'harmonie.

En face du carton de M. Puvis de Chavannes pour la Sorbonne se trouvait une composition décorative de M. Besnard pour la mairie du premier arrondissement, qui suggérait des réflexions du même genre. M. Besnard est préoccupé plus encore du renouvellement de l'art monumental par une introduction des types, des costumes et surtout des sentiments modernes. Imagination cultivée et libre, praticien habile et raffiné, se plaisant aux analyses subtiles des illuminations rares, si M. Besnard apportait dans son exécution autant de fermeté qu'il apporte d'intelligence dans ses compositions, il produirait des œuvres supérieures. Son *Soir de la vie*, mélancolique idylle d'une exécution grave et profonde, est une composition bien appropriée, moralement et matériellement, à sa destination. Les trois compositions historiques de M. François Flameng pour l'escalier de la Sorbonne, dans lesquelles on peut remarquer aussi quelque atténuation peut-être excessive des formes et des couleurs, marquent également, chez un artiste moins préparé à ce genre de travail, un progrès décisif dans le sens de la simplicité et de la grandeur.

C'est encore avec un très vif désir de renouveler l'art historique, par une introduction plus abondante de l'air, de la lumière, des physionomies accentuées, que MM. Rochegrosse et Tattegrain ont abordé l'un l'antiquité romaine, l'autre le moyen âge. L'influence bien comprise de nos paysagistes qui nous ont, les premiers, rendu l'intelligence et l'amour de tous ces éléments naturels, n'a été inutile à aucun d'eux. Le moment choisi par M. Rochegrosse pour représenter la mort de César ou, pour mieux dire, la *Curée*, est celui où le dictateur, tombant au pied de la statue de Pompée, se cache la tête sous l'effroyable poussée des conjurés, qui se bousculent sur la proie terrassée comme des mâtins affamés sur la dépouille du cerf. Ces sénateurs, gesticulant et vociférant, ont des mines de dogues carnassiers. Le bouvier sauvage des monts Albains revit sous le patricien en robe blanche. Le réalisme vigoureux de ces têtes basanées donne à cette boucherie classique une tragique vraisemblance qu'accentue la lumière vive et crue dont tout ce groupe blanc, au milieu d'un édifice blanc, est éclairé hardiment. Dans la *Reddition des Casselois* de M. Tattegrain, scène populaire de vastes dimensions, l'élément atmosphérique joue un rôle plus important encore. C'est par une pluie battante, sous un ciel froid et brumeux, que les pauvres paysans, accroupis et pataugeant dans des tourbières fangeuses, implorent merci de leur

seigneur Philippe le Bon. C'est là du bon réalisme, bien appliqué à l'histoire, par un paysagiste convaincu et un observateur sincère et ému des types populaires.

C'est par cet emploi bien réfléchi de l'observation contemporaine que la peinture historique peut devenir intéressante et vivante, c'est-à-dire prendre les qualités de l'histoire même. Dans l'état actuel de nos connaissances, on ne saurait plus, cela va sans dire, la traiter d'après des formules académiques, en vue d'un pur effet de décoration, de couleur ou de style; on lui demandera de plus en plus la vraisemblance des choses, retrouvée par l'étude des documents authentiques ; d'autre part, et avec raison, on est moins disposé que jamais à se contenter de froides restitutions archéologiques. L'archéologie seule, en effet, ne peut pas plus faire des peintres que le naturalisme seul ne peut faire des historiens. Les renseignements fournis par l'érudition ne sont bons pour un artiste que lorsqu'il sait s'en servir en artiste et trouver dans les détails précis des architectures, des mobiliers, des costumes d'autrefois, des effets de l'ordre pittoresque. Ainsi fait M. Benjamin Constant lorqu'il prend l'*Impératrice Théodora* comme prétexte à une vigoureuse étude d'étoffes somptueuses et d'étincelantes orfèvreries, enchâssant la courtisane impériale dans son trône de marbre, idole bysantine chargée de pierreries, dans une attitude d'immobilité impérieuse. Ainsi fait M. Cabanel en asseyant sa nonchalante *Cléopâtre*, avec sa belle suivante, à l'ombre d'une colonnade peinte, pour voir agoniser, dans un éloignement rassurant, les victimes de ses expériences toxiques. Toujours attentif dans ses arrangements, soigné dans son exécution, distingué dans ses harmonies, M. Cabanel a tiré bon parti des détails brillants fournis par les musées égyptiens. En donnant à chaque morceau une valeur plastique et un intérêt décoratif, il a ressuscité avec agrément, pour la joie de nos yeux, une Égyptienne élégante d'il y a dix-huit cents ans, dans toute la richesse de son appareil mondain.

L'effort le plus sérieux fait cette année pour réaliser d'une façon complète, suivant nos traditions françaises, une scène historique d'une haute portée, est dû à M. Cormon. Malgré quelques timidités d'exécution, les *Vainqueurs de Salamine* restent, par l'ensemble des qualités, l'œuvre maîtresse du Salon. Le sentiment archéologique s'y mêle dans une juste mesure au sentiment naturaliste. L'agitation heureuse de la multitude triomphante y est exprimée avec une émotion sincère et une science de bon aloi. Dans la vivante et claire disposition des groupes, dans la variété intéressante des types et des allures, dans le choix ingénieux et la subordination habile des accessoires, on reconnait un compositeur bien informé et un exécutant expérimenté. Harmonie de l'ensemble, équilibre des ordonnances, expression des figures, exactitude des détails, précision du dessin, éclat de la couleur, M. Cormon, avec la loyauté des artistes d'autrefois, s'est efforcé de réunir toutes les qualités dont l'union fait seule une œuvre parfaite

Aussi, bien que l'œuvre ait été fort discutée, bien qu'on ait, comme il arrive d'ordinaire, reproché surtout à M. Cormon ses mollesses visibles de conception ou d'exécution, sans lui tenir compte des difficultés surmontées et des résultats obtenus, lorsque les artistes réunis durent interroger leur conscience, ils n'hésitèrent pas longtemps. Au premier tour de scrutin pour la médaille d'honneur, M. Cormon obtenait 68 voix, tout le reste des votes se dispersant en désordre sur une vingtaine de candidats; dès le second tour, il passait avec 122 voix, laissant, à une très grande distance, ses rivaux les plus sérieux, MM. Roll et Tattegrain, le suivre avec 57 et 38 voix.

Le jury accentuait encore le caractère honorable de sa décision en reconnaissant que, parmi les ouvrages historiques présentés pour les récompenses, aucun ne méritait une première ni même une seconde médaille. C'est par des médailles de troisième classe qu'il a reconnu l'intérêt des tentatives faites par M. Scherrer dans sa *Jeanne d'Arc entrant à Orléans*, composition bien présentée, mais d'une exécution fatiguée et triste; par M. Lesur dans son *Saint Louis distribuant des aumônes*, où l'on trouve quelques morceaux d'une facture saine et franche; par M. Louis Girardot dans son *Ruth et Booz*, idylle lunaire d'une impression poétique. Presque toutes ses faveurs, comme celles du public, ont été réservées pour les peintres de mœurs contemporaines et pour les peintres de paysage. Ceux-là tiennent, en effet, le haut pas dans nos expositions, et leurs succès, si légitimes, prépareraient sans doute un renouvellement de l'école française, si l'on n'abandonnait pas trop souvent la proie pour l'ombre, et si l'on apportait résolument, dans l'exécution de ces thèmes à la fois plus faciles et plus exigeants, la conscience intellectuelle et la science technique que les générations précédentes mettaient à traiter d'autres sujets.

Il est juste de dire que dans toutes les branches de la peinture contemporaine, portraits, paysanneries, scènes civiles et militaires, paysages et natures mortes, les jeunes arrivants aperçoivent encore devant eux des maîtres en pleine maturité, dont le talent s'affermit chaque année par l'expérience et qui peuvent longtemps encore leur donner d'utiles exemples. Le *Portrait de M. Alexandre Dumas*, vigoureusement modelé comme une médaille solide, par M. Bonnat, les élégants portraits de femmes et d'enfants par MM. Boulanger ,J. Lefebvre, Bouguereau, etc., les portraits consciencieux de MM. Fantin-Latour, Émile Lévy, Morot, Monchablon, sont intéressants à comparer avec ceux des jeunes récompensés, MM. Doucet, Carrière, Aviat, Mlle Bilinska. Dans le genre rustique, M. Jules Breton, plus maître de lui que jamais, toujours habile à présenter poétiquement ses paysannes mélancoliques dans la douceur ardente des beaux crépuscules, M. Dagnan, de plus en plus énergique dans l'accentuation pénétrante de ses types campagnards, choisis avec un discernement de poète et d'historien parmi les races les plus expressives. M. Lhermitte, en qui la noblesse naïve du travail champêtre

trouve un interprète admirablement puissant et sincère, ont exposé cette année des œuvres exemplaires. Chez eux l'union indispensable de la réalité et de la réflexion, de la vérité et de la poésie, de l'impression et de la science, éclate à tous les yeux comme une protestation nécessaire contre la grossièreté présomptueuse d'une certaine coterie de modernistes, plus paresseux qu'innovateurs et plus ignorants qu'audacieux. MM. Buland, Fourié, Beyle, Meunier, Chigot, Eliot, Picard, Marty, Jacob, Deyrolle, que le jury a récompensés, marchent également dans la bonne voie, les uns avec une franchise plus crue, les autres avec un sentiment plus délicat. Dans la peinture familière de la vie scientifique ou artistique, M. Gervex, en représentant la leçon d'un chirurgien dans une salle d'hôpital avant une opération, et M. Dantan, en montrant des mouleurs à la besogne dans un atelier, ont fait tous deux des œuvres qui compteront. La guerre a vigoureusement inspiré M. Roll et M. Morot. Le paysage français ne déchoit pas entre les mains de MM. Français, Harpignies, Busson, etc., non plus que la peinture d'animaux entre celles de MM. Duez et Lambert, et la peinture de nature morte entre celles de MM. Philippe Rousseau et Vollon.

Dans la section de sculpture, l'obtention de la médaille d'honneur par M. Fremiet, pour son groupe d'un *Gorille enlevant une femme nue*, groupe d'un réalisme scientifique un peu brutal, il faut l'avouer, n'a pu toutefois surprendre que ceux auxquels la valeur exceptionnelle de M. Fremiet n'était pas connue. Ses confrères, en lui décernant cette haute distinction, ont voulu récompenser toute une longue carrière, des plus honorables et des plus laborieuses. M. Fremiet est certainement l'un des sculpteurs les plus originaux et les plus ingénieux de notre temps, l'un de ceux qui ont tenté, avec le plus de succès, d'ouvrir à la sculpture des voies nouvelles soit par les études zoologiques, soit par les études historiques. Des Français ne peuvent pas d'ailleurs oublier que M. Fremiet est l'auteur du *Louis d'Orléans* au château de Pierrefonds et de la *Jeanne d'Arc* sur la place des Pyramides. Aucun artiste de notre temps n'est peut être entré si profondément ni si savamment que lui dans l'intimité de notre âme nationale. Le témoignage d'estime et d'admiration qui lui a été accordé était mérité depuis longtemps.

Le *Gorille* n'était d'ailleurs qu'une note isolée dans la section de sculpture. Comme toujours, la meilleure place y était réservée à la beauté féminine, qui, sous les traits de *Diane*, d'*Omphale*, de *Circé*, nous a apparu, grâce à MM. Falguière, Gérôme, Delaplanche, sous des aspects bien divers, dans la séduction éclatante des beaux marbres. L'art monumental, héroïque, patriotique, dignement représenté par MM. Boisseau, Boucher, Desca, Marqueste, Millet, nous a montré en outre, les fragments d'une œuvre tout à fait supérieure, qui sera l'honneur de la ville d'Orléans, le *Monument de Mgr Dupanloup*, par M. Chapu. L'art décoratif s'y est manifesté sous une forme mouvementée et brillante, conforme à nos traditions du XVIIe siècle, dans les beaux bas-reliefs de M. Injalbert pour la ville de

Montpellier. A côté de ces artistes hors concours, qui sont la gloire de l'école, tous ceux que le jury a signalés par ses récompenses à l'attention publique, nous attestent que, de ce côté, l'on n'a toujours rien à craindre. Dans la section de sculpture, jeunes et vieux nous rassurent pour l'avenir comme ils nous enchantent dans le présent.

GEORGES LAFENESTRE.





Gravé par E. Abot d'après P. Verlet

LA DOULEUR D'ORPHÉE

(Plâtre)



POÉSIE

CANTIQUE DE DÉBORA

A E. Ledrain

Parce qu'en Israël chaque chef s'est levé,
Que le meilleur du peuple offrit ses mains robustes,
Bénissez tous Iahvé ! Bénissez tous Iahvé !
Qui fait gronder la foudre, et croître les arbustes !

Iahvé, quand tu jaillis d'Edom et de Séir,
Les hommes ont senti la terre tressaillir,
L'azur du ciel pleura les larmes des nuées.
Devant ta majesté terrible, Adonaï,
Fléchirent les sommets géants du Sinaï,
Les lanières du vent sifflèrent dénouées.

Aux jours de Shamgar ben Anath et de Jaël,
Nul ne circulait plus sur les routes désertes,
Les habitants fuyaient hors des villes ouvertes,
Et la sombre terreur régnait en Israël.

Car Israël avait en ces jours de folie
Elevé des autels aux Elohim menteurs :
Or Iahvé, dieu jaloux, ne veut pas qu'on l'oublie,
Et sans trève il frappait les prévaricateurs.

Devant les ennemis croulaient les places fortes ;
Les lances et les arcs étaient tombés des poings.
Kenaan dans Béthel promenait ses cohortes,
Et les captifs meurtris mouraient dans tous les coins.

Pour les chefs d'Israël, pour les dix mille braves
Vainqueurs de Sissera malgré ses chars de fer,
Pour Zebouloun, pour Naphtali qui s'est offert,
Mon cœur bénit Iahvé, Saint, Roi, briseur d'entraves.

Hommes foulant du pied la poudre des chemins,
Hommes qui chevauchez les luisantes ânesses,
Femmes, sillons sacrés des futures jeunesses,
Vieux juges qui tenez la loi dans vos deux mains,

Plus haut que les nebels sur le bord des fontaines,
Chantez Iahvé, chantez la gloire de ses chefs.
Les temps sont écoulés de nos rudes méchefs.
Iahvé nous a rendu les victoires lointaines.

Entonne, Débora, le plus joyeux des chants !
Le peuple de Iahvé se précipite aux portes :
Debout, Baraq ! debout! saisis dans tes mains fortes
Les survivants de ceux qui dévastaient nos champs.

Descendant d'Ephraïm, la montagne où naît l'ombre,
Ils sont venus les fils campés dans Amaleq,
Beniamin, Zebouloun ont décuplé leur nombre,
Aucun d'eux, ô Baraq, n'a redouté l'échec.

Le bouclier serré sur la robe de laine,
Vinrent à Débora les guerriers d'Issachar,
Et tous suivant Baraq, splendide sur son char,
Se sont rués comme un torrent parmi la plaine.

Ecoutant la rumeur paisible des troupeaux,
Réouben est resté loin de l'éclair des glaives ;
Gad auprès de l'Iarden dormait dans son repos ;
Et Dan n'est pas venu des mercantiles grèves :

O béne-Israël de la tribu d'Ascher,
Sur vos larges vaisseaux vous labouriez la mer
Que la nue et les vents aiguillonnent sans trêves,
Quand ceux de Zebouloun et ceux de Naphtali,
Las de voir Kenaan sur leur sol établi,
— L'âme du Meléack de Iahvé toute pleine, —
Ont arrosé de sang les herbes de la plaine!

A Thaanack auprès des eaux de Méguiddo,
Les rois de Kenaan ont attaqué farouches,
Ils ne dormiront plus dans leurs moelleuses couches :
La mort sur chacun d'eux ouvrit son noir rideau.

Ils ne retourneront au delà des collines
Chargés de sicles d'or et d'argent précieux,
Le torrent de Qischon grand parmi nos aïeux
A recouvert leurs corps troués de javelines.

Les étoiles du ciel combattaient Sissera
De leurs orbes sanglants, de leurs clartés blémies :
Elles épouvantaient les troupes ennemies,
Iahvé fortifiait nos cœurs, ô Débora!

Alors dans un galop féroce de déroute,
La corne des chevaux a martelé le sol.
Sur les morts, les vautours abaissaient tous leur vol!
La horde des puissants fuyait, se fondait toute.

Épouse de Héber le quenite, Iaël!
Soyez bénie, Iaël, entre toutes les femmes
Qui dorment sous la tente, et qui tissent les trames,
Et qui dansent le soir au rythme du nebel.

* * *

Las, il s'en vint vers elle implorant de l'eau fraîche;
Elle tendit la cruche où fermente le lait.
Sur le front du vaincu la sueur ruisselait;
Il étancha la soif brûlant sa gorge rèche.

Comme il était très las il s'assoupit un peu;
Tuer un ennemi c'est une œuvre tentante;
Elle saisit le pieu qui soutenait la tente,
Et dans le front de l'homme elle enfonça le pieu.

Elle enfonça le pieu dans la tête farouche,
Et sur elle le sang de Sissera jaillit:
Il cria longuement; tout son corps tressaillit,
Un spasme convulsa les deux coins de sa bouche.

Or sa mère disait : « Comme il tarde à venir !
« Pourquoi ne vois-je point ses chariots paraître ? »
— Elle parlait ainsi debout à la fenêtre —
« Pourquoi n'entends-je point les cavales hennir ? »

Les femmes répondaient, les plus sages d'entre elles :
« Soyez joyeuse, ô mère, et veillez au festin.
« Ne faut-il pas le temps de trier le butin?
« Le partage mal fait engendre des querelles.

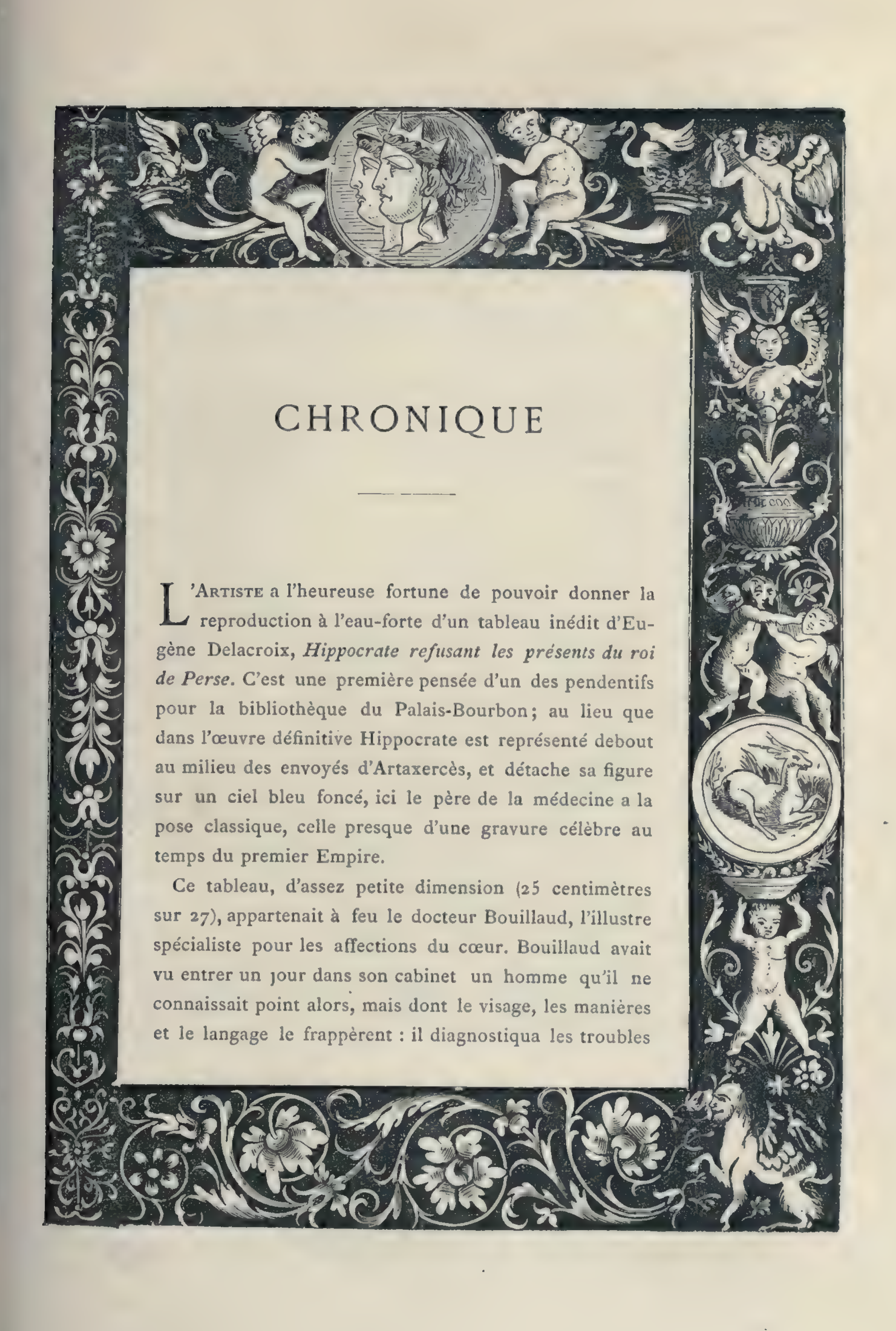
« Or chaque guerrier veut un couple frémissant
« De filles qu'aucun homme encor n'a déflorées.
« Pour Sissera seront les laines colorées,
« Vertes comme les prés, rouges comme le sang. »

Et la mère songeait joyeuse en elle-même :
« A lui les fins tissus, les pourpres et les ors.
« Et dans l'éblouissant amas de ses trésors
« J'aurai la belle part parce que mon fils m'aime ! »

Que tous tes ennemis souffrent un sort pareil,
Balayés par ton souffle ainsi que des brins d'herbes :
O Iahvé Cébaoth qui ravages les gerbes !
Mais que ton peuple élu, que tes enfants superbes
Soient tels que le lever splendide du soleil.

GASTON DE RAIMES.





CHRONIQUE

L'Artiste a l'heureuse fortune de pouvoir donner la reproduction à l'eau-forte d'un tableau inédit d'Eugène Delacroix, *Hippocrate refusant les présents du roi de Perse.* C'est une première pensée d'un des pendentifs pour la bibliothèque du Palais-Bourbon; au lieu que dans l'œuvre définitive Hippocrate est représenté debout au milieu des envoyés d'Artaxercès, et détache sa figure sur un ciel bleu foncé, ici le père de la médecine a la pose classique, celle presque d'une gravure célèbre au temps du premier Empire.

Ce tableau, d'assez petite dimension (25 centimètres sur 27), appartenait à feu le docteur Bouillaud, l'illustre spécialiste pour les affections du cœur. Bouillaud avait vu entrer un jour dans son cabinet un homme qu'il ne connaissait point alors, mais dont le visage, les manières et le langage le frappèrent : il diagnostiqua les troubles

nerveux habituels aux artistes; son client revint, et, le traitement terminé, offrit les honoraires dignes du savant qu'était déjà Bouillaud: en même temps il se nomma. Le médecin pria l'artiste de l'honorer en le laissant le traiter en confrère, et malgré toutes ses insistances Delacroix ne put rien faire accepter. Peu de jours après, il revenait redire à Bouillaud sa reconnaissance et offrir le tableau, désormais sans prix.

C'est au docteur Ernest Auburtin, gendre de Bouillaud, que nous devons la rare fortune de cette reproduction et l'histoire de l'œuvre. Qu'il veuille bien accepter ici nos remerciements les plus vifs pour la libéralité de son prêt et sa parfaite obligeance.

Les relations commencées de galant homme à galant homme, et de maître à maître, entre Delacroix et Bouillaud, ne devaient plus cesser, car nous voyons le peintre soigné dans sa dernière maladie, par les docteurs Bouillaud et Laguerre.

Le musée du Luxembourg a été fermé les 14, 15 et 16 février pour cause de travaux intérieurs et de remaniements. Les tableaux suivants ont été portés dans les réserves du Louvre : Th. Couture, *les Romains de la décadence*; Ullmann, *Sylla chez Marius;* Guillaumet, *la Prière dans le désert.*

Les œuvres qui sont entrées au musée sont les suivantes : Peintures : Georges Bertrand, *Patrie*, tableau qui a figuré au Salon de 1881 où l'auteur obtint une 2e médaille; Cormon, *les Vainqueurs de Salamine* (médaille d'honneur du Salon de 1887); Puvis de Chavannes, *le Pauvre pécheur,* acquis à l'exposition récente de cet artiste dans la galerie Durand-Ruel; Cazin, *Chambre mortuaire de Léon Gambetta.* — Dessins : Guillaumet, *Fileuse* (pastel), *Femme arabe* (aquarelle relevée de gouache), acquis le mois dernier, à la vente posthume de cet artiste; Camino, *Etude* (aquarelle sur ivoire). — Sculpture : Barrias, *Mozart enfant* (bronze à cire perdue), acquis au Salon de 1887, et envoyé à la suite du Salon, à l'Exposition de Bruxelles; une reproduction de cette œuvre a été publiée dans *L'Artiste* (livraison de novembre 1887).

Depuis le 14 février, la nouvelle salle des portraits d'artistes, dont l'organisation au Musée du Louvre est due à l'iniative de M. Castagnary, est ouverte au public. Elle est installée dans le pavillon Denon et comprend une centaine de tableaux environ. Pour former cette intéressante collection, on a mis à contribu-

tion les musées du Louvre, de Versailles et de l'École des Beaux-Arts. Le pavillon Denon, où étaient exposés précédemment les *Batailles d'Alexandre* de Le Brun et quelques panneaux décoratifs de Coypel et de Boucher, servait aussi de lieu d'exposition provisoire pour les toiles nouvellement acquises au Louvre, avant qu'elles fussent définitivement classées dans les galeries où elles devaient figurer; c'est ainsi qu'on y a vu séjourner pendant quelque temps, disposés sur des chevalets, la *Suzanne* de Chassériau, un paysage de Chintreuil, l'*Enterrement à Ornans* et le *Combat des Cerfs* de Courbet. Avec ses vastes dimensions, son écrasante élévation et surtout son éclairage défectueux, ce pavillon a toujours été, non sans raison, considéré comme impropre à l'exposition des tableaux; pour des toiles de dimensions restreintes, telles que des portraits, une galerie avec des panneaux de hauteur moyenne eût été assurément préférable. Mais, dans les locaux du Louvre actuellement affectés aux collections artistiques, la place disponible faisant défaut, il a bien fallu se contenter de ce qui restait libre. Plus tard, quand pourra se réaliser ce beau projet qui consiste à prolonger jusqu'au pavillon de Flore la galerie du bord de l'eau, à travers la nouvelle salle des États, de nouveaux aménagements laisseront certainement un local plus favorable pour l'installation définitive de la collection des portraits d'artistes. Telle qu'elle est, la disposition du pavillon Denon est aussi satisfaisante que possible, les draperies vert foncé qui tapissent les parties supérieures des parois, immédiatement au-dessus des cadres, complètent heureusement la décoration de la salle.

La nouvelle collection a été inaugurée par la visite du président de la République, qui, à son arrivée au Louvre, a été reçu par M. Faye, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, MM. Castagnary, directeur des Beaux-Arts, Kaempfen, directeur des Musées nationaux, Jules Comte, directeur des Bâtiments civils, Guillaume, architecte du Louvre, par les conservateurs du Musée et les inspecteurs des Beaux-Arts. Un grand nombre de notabilités artistiques et politiques accompagnaient M. Carnot, qui a d'abord parcouru la galerie d'Apollon, visité le Salon carré, la galerie du bord de l'eau, puis les salles des peintres français du XVIe et du XVIIIe siècle; le président a pris beaucoup d'intérêt à la collection des portraits d'artistes, et en se retirant, il a adressé ses félicitations au haut personnel du Louvre et particulièrement à M. Castagnary à qui revient l'honneur de cette innovation.

Mme Sevène, née Declerck, décédée récemment, a institué le Musée du Louvre, son légataire universel: indépendamment d'un portrait de famille peint par Prud'hon, cette libéralité assure au Louvre une somme que, dès à présent, l'on peut évaluer à 380,000 francs environ. Cette riche donation est faite sans affecta-

tion spéciale. Abstraction faite de l'importance de la somme léguée, le legs en lui-même, n'ayant pas de destination déterminée, va mettre l'administration des Musées nationaux à même de constituer cette caisse des musées réclamée depuis si longtemps : d'où la portée considérable de la libéralité.

Il y a déjà nombre d'années, en effet, qu'il est question de créer une caisse des musées nationaux, qui permette d'accroître nos collections artistiques par des acquisitions, faites à des conditions avantageuses, d'œuvres nouvelles. Jusqu'à ce jour, on le sait, les musées jouissent d'une dotation spéciale de 162,000 francs par an. Ce chiffre, relativement considérable, est suffisant pendant les années où il ne se produit pas de ventes importantes ; mais lorsqu'il s'agit de lutter avec les musées étrangers sur le terrain des enchères, le crédit limité à la susdite somme met notre administration dans une situation d'infériorité pécuniaire relative, qui l'empêche de disputer victorieusement à l'étranger les œuvres qu'elle désire acquérir. Il faut alors demander aux Chambres des crédits extraordinaires que le Parlement, il est vrai, ne refuse jamais, mais qui nécessitent des études spéciales et des rapports dont la publication ne laisse pas d'être préjudiciable à nos intérêts. Les administrations des musées étrangers peuvent mesurer, par avance, l'étendue des efforts que nous voulons faire et pousser les enchères de telle sorte que les objets sur lesquels nous avions des vues ne nous soient pas adjugés.

Enfin, les règles de notre comptabilité publique sont telles que si, par hasard, le crédit extraordinaire de 162.000 n'est pas dépensé pendant le cours d'un exercice, les sommes inutilisées tombent en annulation et ne peuvent être reportées d'un exercice sur l'autre, à moins d'une autorisation des Chambres.

On espérait bien que le produit de la vente, qui s'est faite l'an dernier, des diamants de la Couronne, serait affecté, au moins en partie, à cette création de la caisse des musées, pour que les arrérages en fussent employés à des acquisitions d'œuvres d'art. L'administration de nos musées demandait, en outre, que les sommes inscrites annuellement au budget des Beaux-Arts, mais non entièrement dépensées au cours de l'exercice, fussent mises en réserve dans cette caisse pour être employées ultérieurement, quand s'offriraient des occasions propices de faire des acquisitions nouvelles. Mais nulle solution n'est encore intervenue en tout cela, car on ignore jusqu'à présent quelle affectation recevra le produit de la vente des diamants de la Couronne.

Or, la libéralité de Mme Sevène va enfin être l'occasion inattendue et le moyen vraiment efficace de fonder dès à présent la caisse des musées, en attendant que l'État se décide à faire la part du Louvre dans les millions des diamants de la Couronne, et à doter nominativement la caisse des sommes inscrites au budget des Beaux-Arts, pour éviter l'annulation des crédits disponibles.

Nous avons dit l'histoire du legs de Mme Sevène, en voici la légende qui, on va le voir, n'a pas tardé à naitre en cette circonstance toute récente. On raconte

que cette dame, veuve et ayant perdu sa fille unique, avait pris l'habitude de passer ses après-midi au Louvre, et que c'est à cause de l'affection conçue pour nos collections artistiques par une fréquentation assidue de tous les jours, qu'elle en a donné une preuve aussi magnifique en disposant de sa fortune à leur profit. C'est le premier legs de cette nature dont elles aient été gratifiées : maintenant que l'exemple est donné, espérons que ce ne sera pas le dernier.

Il vient de se produire un revirement complet dans le projet qui avait pour but d'affecter à la construction du musée d'art décoratif les bâtiments de l'ancienne Cour des comptes. La Commission parlementaire chargée d'examiner le projet de loi portant concession à l'Union centrale des arts décoratifs, du terrain domanial du quai d'Orsay, s'est prononcée à l'unanimité contre cette convention. Elle est d'avis que l'on peut utiliser les restes de l'ancien palais du quai d'Orsay pour y réinstaller la Cour des comptes. En effet, après avoir entendu les explications de MM. Bethmont, premier président, et Bouchard, président de chambre à la Cour des comptes, la Commission s'est convaincue que la reconstruction de l'ancien bâtiment offrait seule les moyens de conserver et de classer les dossiers, actuellement répartis entre les caves du quai d'Orsay, le Palais-Royal et les sous-sols du pavillon de Marsan, en amoncellements qui forment d'inextricables fouillis et rendent impossible toute recherche.

Le ministre de l'Instruction publique a fait savoir à la Commission qu'un architecte, M. Dubufe, avait préparé un projet ayant pour objet de lier les deux questions du musée des arts décoratifs et de la Cour des comptes. D'après ce projet, la Cour des comptes serait réinstallée dans son ancien local du quai d'Orsay et le musée au pavillon de Marsan, que l'État lui céderait. La dépense pour la Cour des comptes serait de 4,200,000 francs, dont une partie serait à la charge de l'Union centrale des arts décoratifs. Le conseil des bâtiments civils, consulté, a approuvé ce projet, pour l'exécution duquel on a l'engagement d'un entrepreneur qui s'engagerait à faire les travaux en un an et à être payé en trois ans. Toutefois, M. Faye n'a signalé ce projet qu'à titre d'indication, le gouvernement n'en ayant pas délibéré.

La Commission, après avoir entendu le président de l'Union centrale des arts décoratifs, lui a demandé si, dans le cas où l'État reconstruirait la Cour des comptes sur son ancien emplacement, la société qu'il préside trouverait dans le pavillon de Marsan une installation convenable pour le musée des arts décoratifs. M. Antonin Proust a réservé sur ce point l'opinion de ses collègues de

l'Union centrale, tout en déclarant que trois conditions lui paraissaient indispensables : la concession immédiate du pavillon de Marsan, la liberté entière pour l'Union centrale de modifier les aménagements intérieurs de l'édifice, et, en troisième lieu, l'engagement pris par l'État de ne pas exiger de la part de l'Union centrale, dans le pavillon de Marsan, une dépense supérieure à 1,500,000 francs. M. Antonin Proust a réuni le conseil d'administration de l'Union centrale, qui a pleinement approuvé les réserves qu'il avait faites et les conditions qu'il avait indiquées, le priant de poursuivre les négociations dans ce sens, s'il y était invité par le gouvernement.

L'abandon du projet primitif n'est pas pour nous préoccuper outre mesure ; que le nouveau Musée des arts décoratifs soit installé dans le palais du quai d'Orsay ou bien dans tout autre édifice public ou privé, cela n'a pas autrement d'importance, bien que la véritable place d'un musée de ce genre doive être, de préférence, dans les quartiers industriels, à portée des artisans qui viendront là pour trouver des modèles de décoration et s'instruire sur l'application de l'art aux choses de leurs métiers. Pour arriver à ce résultat pratique, il vaudrait mieux, nous semble-t-il, que l'Union centrale cherchât à installer son musée dans quelqu'un des vieux hôtels du quartier du Marais ou du quartier Saint-Antoine, tels que l'hôtel Sully, ou l'hôtel de Sens qui a failli, à deux reprises, être démoli pour faire place à une maison de rapport, ou encore l'hôtel La Valette de la rue du Petit-Musc que l'installation des PP. de l'Oratoire a sauvé du délabrement dans lequel il était depuis de longues années et de la ruine définitive. Une telle solution aurait, au surplus, le très appréciable avantage d'un aménagement facile et relativement peu coûteux.

Mais établir le musée des arts décoratifs au pavillon de Marsan, dans les bâtiments même du Louvre, nous n'osons pas dire que ce serait là une profanation, mais — soyons modérés — une véritable aberration. Le Louvre doit rester ce qu'il est, un sanctuaire d'où la vulgarité courante, industrielle, doit demeurer rigoureusement exclue. Quand, il y a quelques mois, M. Spuller, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, installait au Louvre M. Kaempfen comme directeur des Musées nationaux, il exprimait le vœu, partagé et depuis longtemps formé par tous ceux qu'intéresse le développement de nos collections d'art, de rendre le Louvre entièrement à lui-même, en remettant à l'administration des Musées les bâtiments occupés actuellement par le ministère des Finances. Faudrait-il donc que, lorsque la réalisation, malheureusement trop lointaine, de ce vœu sera accomplie, les chefs-d'œuvre artistiques du Louvre coudoient sous le même toit les modèles industriels dont l'étude sera destinée à féconder l'imagination des fabricants du faubourg Saint-Antoine ? Espérons que le pavillon de Marsan, réédifié à grands frais, recevra une destination plus digne du palais dont il fait partie, et plus rationnelle. Quant au

musée des arts décoratifs, on n'aura que l'embarras du choix pour lui trouver un asile conforme à sa destination.

Le comité de la Société des Artistes français vient d'arrêter le règlement du Salon de 1888.

Les ouvrages de peinture, les dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, cartons de vitraux et vitraux devront être déposés au palais de l'Industrie, du samedi 10 mars au jeudi 15 mars. Le jury ne pourra recevoir plus de 2.500 tableaux et de 800 dessins. Le vote pour le jury aura lieu au palais des Champs-Élysées le dimanche 18 mars, de neuf heures du matin à quatre heures du soir.

La réception des ouvrages de sculpture et de gravure en médailles et sur pierres fines aura lieu du vendredi 30 mars au jeudi 5 avril exclusivement, de dix à cinq heures. Toutefois, les sculpteurs auront la faculté, jusqu'au 25 avril inclusivement, de remplacer par les ouvrages exécutés dans leur matière définitive le modèle en plâtre déposé dans les délais prescrits. Dans cette section le vote pour l'élection du jury d'admission aura lieu le samdi 7 avril.

Pour l'architecture, la gravure et la lithographie, réception des ouvrages du 2 au 5 avril. Élection des quatorze membres du jury, le 7 avril.

Les dispositions pour les entrées sont les mêmes que l'année dernière.

Une exposition internationale des Beaux-Arts aura lieu à Paris en même temps que l'Exposition universelle de 1889. Le décret qui approuve le règlement qui doit régir l'exposition des Beaux-Arts, a été publié au *Journal officiel*.

D'après ce règlement, l'exposition internationale des Beaux-Arts s'ouvrira à Paris le 5 mai 1889 et sera close le 31 octobre de la même année; elle sera ouverte aux œuvres des artistes français et étrangers exécutées depuis le 1er mai 1878 et rentrant dans les cinq genres suivants :

1° Peinture;

2° Dessin, aquarelle, pastel, miniature, émaux, peintures céramiques;

3° Sculpture, gravure en médailles et sur pierres fines;

4° Architecture, modèles et décoration monumentale;

5° Gravure et lithographie.

Sont exclus :

1° Les copies, même celles qui reproduisent un ouvrage dans un genre différent de celui de l'original;

2° Les tableaux, dessins ou gravures qui ne sont pas encadrés;

3° Les sculptures en terre non cuite;

4° Les gravures obtenues par des procédés industriels.

L'Exposition internationale comprendra :

1° Une section française;

2° Autant de sections étrangères distinctes qu'il y aura de pays représentés par des Commissariats généraux ou par des Comités nationaux;

3° S'il y a lieu, une section internationale pour les artistes des pays étrangers non représentés, qui seront admis individuellement, conformément aux articles 12 et 13 du règlement.

Les artistes français devront déposer ou faire déposer au Commissariat des expositions (palais des Champs-Élysées, porte I), du 15 mai au 1er juin 1888, une liste, signée par eux, des ouvrages qu'ils désirent exposer. Cette liste contiendra la désignation des œuvres, leurs dimensions et l'indication des expositions où elles auront déjà figuré. Chacun des genres désignés ci-dessus fera l'objet d'une liste séparée. Le nombre des ouvrages que peut exposer chaque artiste est limité à dix.

Le jury d'admission, nommé conformément aux arrêtés du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en date des 14 janvier, 30 mars et 2 novembre 1887, examinera, du 1er juin au 1er juillet, les listes envoyées. Il dressera d'après ces listes un état des ouvrages admis d'office.

Les artistes dont les ouvrages auront été, en totalité ou en partie, admis d'office, sur le vu des listes, seront avisés par lettre avant le 15 juillet 1888. Ils devront déposer les ouvrages ainsi admis, eux-mêmes ou par fondés de pouvoirs, au palais du Champ-de-Mars, du 15 au 20 mars 1889. Le dépôt aura lieu franc de port et il en sera délivré récépissé. Les ouvrages devront être accompagnés d'une notice définitive contenant les nom et prénoms de l'artiste, le lieu et la date de sa naissance, le nom de ses maîtres, la mention de ses récompenses aux expositions de Paris, enfin le sujet et la dimension de ses ouvrages, et le nom du propriétaire.

Les ouvrages qui n'auraient pas été admis d'office sur le vu des listes, ou ceux que les artistes présenteraient en surplus, seront déposés francs de port, du 5 au 20 janvier 1889, au palais des Champs-Élysées, porte 9, pour y être examinés par le jury. Ils devront être accompagnés d'une notice contenant les indications énoncées à l'article précédent.

Les artistes dont les ouvrages seront admis conformément aux dispositions de l'article qui précède, seront avisés immédiatement par les soins de la direction des Beaux-Arts.

Le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts est président,

le directeur des Beaux-Arts, vice-président des jurys réunis en assemblée générale, mais chacune des sections élit son bureau particulier. La présence, dans chaque section, de la moitié au moins des jurés est nécessaire pour la validité des opérations. L'admission sera prononcée à la majorité absolue des membres présents. En cas de partage, l'admission est prononcée.

Par dérogation aux articles 16 et 40 du règlement général de l'Exposition de 1889, l'Administration des Beaux-Arts prend à sa charge tous les frais d'installation, de décoration et de gardiennage de l'intérieur du palais consacré à l'Exposition des Beaux-Arts. Néanmoins tout arrangement spécial et en dehors de l'aménagement prévu restera à la charge des Comités nationaux qui l'auraient demandé. Les travaux d'installation et de décoration seront exécutés conjointement par l'architecte du palais des Beaux-Arts du Champ-de-Mars et par l'architecte chef du service des installations.

Les Commissariats généraux ou les Comités nationaux institués dans chaque pays sont invités à se faire représenter auprès du ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, avant le 15 mars 1888, par un délégué muni de leurs pouvoirs. Ce délégué sera chargé de traiter de toutes les questions intéressant ses nationaux, notamment de celles qui sont relatives à la répartition de l'espace et au mode d'installation de chaque section. En conséquence, le ministre ne correspond pas directement avec les artistes des pays représentés, et les œuvres de ces artistes ne sont admises que par l'intermédiaire des Commissariats généraux ou des Comités nationaux chargés des mesures à prendre pour leur réception et leur réexpédition.

Les délégués étrangers régulièrement accrédités entrent en relations directes avec le directeur des Beaux-Arts. Ils doivent recourir à son intermédiaire pour les échanges de pays à pays.

Les artistes étrangers dont le pays ne sera pas représenté par un Commissariat général ou par un Comité national devront adresser leur demande au directeur des Beaux-Arts avant le 15 mai 1888. Ils indiqueront le nombre des œuvres qu'ils désirent exposer, le sujet et les dimensions (cadre compris).

Un jury spécial prononcera sur l'admission des œuvres des artistes étrangers non représentés par un Commissariat général ou par un Comité national. La nomination de ce jury fera l'objet d'un arrêté ultérieur. Les ouvrages destinées à l'examen de ce jury devront être remis, francs de port, au palais des Champs-Élysées, du 5 au 20 décembre 1888. Ils devront être accompagnés d'une notice, remplie et signée par l'artiste, contenant les indications énoncées ci-dessus. Des formules de ces notices seront adressées par la Direction des Beaux-Arts à ceux qui en feront la demande.

L'emballage et le transport des œuvres sont à la charge des exposants. Un règlement ultérieur fera connaître les modes d'expédition et de réception des ouvrages.

Il sera dressé en langue française un catalogue méthodique et complet. Deux lignes, ou trois lignes, si les deux premières ne suffisent pas, sont dues gratuitement, par exception et selon l'usage, à chaque exposant du groupe I, (classes 1 à 5), pour l'indication de ses noms et prénoms, de son lieu de naissance, des noms de ses maitres et des récompenses qu'il a obtenues. Une autre ligne, ou deux lignes, si la première ne lui suffit pas, lui sont dues, en moyenne, pour l'indication et la description sommaire de chacun des ouvrages qu'il expose. Chaque nation aura le droit de faire à ses frais, mais dans sa propre langue seulement, un catalogue spécial des œuvres exposées dans sa section. L'adjudicataire du catalogue général aura la faculté de publier, à part, un catalogue illustré des œuvres d'art comprises dans l'Exposition internationale des œuvres des artistes vivants. Il ne pourra toutefois reproduire aucun ouvrage sans l'autorisation de l'artiste.

Les artistes exposants auront droit à une carte d'entrée permanente et gratuite pour toute la durée de l'Exposition. Cette carte d'entrée sera signée par l'intéressé et devra être exhibée à toute réquisition.

Le directeur général de l'exploitation, aux termes de l'article 3 du décret du 28 juillet 1886, est chargé du service de police intérieure. Par ses soins, une surveillance sera établie contre les détournements, et des mesures seront prises pour protéger contre toute perte et toute avarie les ouvrages exposés ; mais il est expressément entendu que l'Administration repousse toute responsabilité relativement aux faits de ce genre qui pourraient se produire. Les artistes exposants seront libres d'assurer leurs ouvrages directement et à leurs frais, s'ils jugent à propos de le faire.

L'Exposition étant constituée en entrepôt réel, les œuvres exposées sont affranchies des droits et visites de l'octroi de Paris, ainsi que de la douane française.

Aucune œuvre d'art ne peut être dessinée, copiée ou reproduite sous une forme quelconque sans autorisation de l'exposant, visée par le directeur des Beaux-Arts.

Il sera statué ultérieurement sur le nombre et la nature des récompenses, ainsi que sur la constitution du jury international qui sera chargé de les décerner. Les artistes qui accepteront de faire partie de ce jury devront se considérer comme hors du concours.

Aucune œuvre d'art ne pourra être retirée avant la clôture de l'Exposition, sans une autorisation spéciale signée à la fois par le directeur des Beaux-Arts et par le directeur général de l'exploitation.

Les ouvrages exposés devront être retirés dans le courant du mois qui suivra la clôture. Ils ne seront rendus que sur la présentation des récépissés.

Les artistes français et étrangers, en acceptant la qualité d'exposant, déclarent par cela même, adhérer aux dispositions édictées par le présent règlement.

Parmi ces dispositions, notons celles d'après lesquelles le nombre des ouvrages que pourra exposer chaque artiste, est limité à dix, et les artistes qui accepteront de faire partie du jury international, chargé de décerner les récompenses, devront se considérer comme hors du concours. Ce sont là deux innovations apportées à la réglementation traditionnelle de ces sortes d'expositions, et qui produiront le meilleur effet dans le monde des artistes.

Le jury d'admission des ouvrages d'artistes français à l'exposition de Melbourne en 1888, a été composé ainsi par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts : président, le ministre ; vice-président, le directeur des Beaux-Arts ; membres : MM. Jules Comte, directeur des Bâtiments civils ; Kaempfen, directeur des Musées nationaux ; Antonin Proust et Thompson, députés ; Delaunay, Henner, Benjamin-Constant et Pointelin, peintres ; Chapu et Dalou, sculpteurs ; Bracquemond, graveur ; Magne, architecte ; Havard et Dayot, inspecteurs des Beaux-Arts ; Paul Mantz et Geffroy, critiques d'art ; Baumgart, chef du bureau des expositions, et Roger-Marx, secrétaire de la direction des Beaux-Arts ; secrétaires : MM. Delair et Guidicelli, commissaires des expositions des Beaux-Arts.

Nous rappelons que l'administration prend à sa charge les frais d'emballage, de transport et d'assurance pour les œuvres admises et envoyées à cette exposition.

A l'une des dernières séance de l'Académie des Beaux-Arts, M. Gaston Lebreton, correspondant libre, directeur du musée de Rouen, a communiqué un mémoire sur une œuvre de Pierre Puget dont nous avons déjà parlé ici et représentant *Hercule combattant l'hydre de Lerne.* Les fragments retrouvés de ce beau groupe ont permis à M. André d'en opérer la restitution, que l'on peut voir aujourd'hui au musée de Rouen.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de décider que le prochain congrès des sociétés des Beaux-Arts des départements se tiendrait à Paris pendant la semaine de la Pentecôte.

Les délégués de ces associations ne se réuniront plus comme précédemment à la Sorbonne, où aura lieu seulement la séance de clôture présidée par le ministre. C'est désormais à l'école des Beaux-Arts, dans la salle de l'hémicycle, que se feront les lectures des mémoires présentés au comité.

Les sociétés savantes se réuniront pendant la même semaine ; elle siègeront au ministère de l'Instruction publique, rue de Grenelle.

On connaît les belles copies faites par Paul Baudry d'après Raphaël, et exposées à l'École des Beaux-Arts dans la salle Melpomène. Ces copies, dont les originaux appartenant au South-Kensington Museum de Londres, ne sont autres que ce qui reste des onze cartons peints par Raphael, sur les ordres du pape Léon X, pour les tapisseries de la Sixtine, et sont au nombre de sept ; ce sont : la *Pêche miraculeuse*, la *Vocation de saint Pierre*, la *Guérison du paralytique*, la *Mort d'Ananie*, *Elyman frappé de cécité*, *saint Paul et saint Barnabé à Lystrie*, et *saint Paul prêchant devant l'aréopage d'Athènes.*

C'est par l'exécution de ces copies que Baudry préludait à la décoration du foyer de l'Opéra ; durant plusieurs mois de 1868 passés à Londres, il se prépara, par ce travail austère, à cette œuvre gigantesque. Par la suite, il fit hommage de ces copies à M. Thiers ; mais ce dernier, avec le tact et le discernement artistique qui le caractérisaient et que notre collaborateur, le marquis de Chennevières rappelait récemment dans le chapitre de ses *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts* consacré à M. His de la Salle, M. Thiers, disons-nous, n'en fit pas grand cas. Ce que voyant, Paul Baudry qui y attachait, au contraire, un grand prix, rentra en possession de ses ouvrages, grâce à l'intervention d'amis communs. C'est alors que, sur la demande de l'administration, il les prêta à l'école des Beaux-Arts.

Mme veuve Baudry, agissant tant en son nom personnel que comme tutrice de ses deux enfants mineurs, s'est adressée à l'administration pour rentrer en possession de ces tableaux. A cette demande, le directeur de l'école des Beaux-Arts a répondu par la lettre suivante :

« *Paris, le* 3 *février* 1888.

« Madame,

« Vous avez pris soin de me demander si les copies d'après les cartons de Raphaël, prêtées à l'École par Paul Baudry, pouvaient vous être restituées. J'ai consulté à ce sujet l'administration centrale des beaux-arts, qui m'a répondu

que, des intérêts de mineurs se trouvant en jeu, ces copies ne devaient pas vous être restituées avant la levée de l'opposition formée par l'exécuteur testamentaire de M. Paul Baudry.

« Je vous serai donc obligé de vouloir bien me fournir, le plus tôt possible, les pièces nécessaires.

« Veuillez agréer, etc.

« Le directeur de l'École des Beaux-Arts, membre de l'Institut,

« P. Dubois. »

L'opposition dont il est question dans la lettre ci-dessus, avait été formée, en effet, par M. Ambroise Baudry, l'un des exécuteurs testamentaires de son frère, et motivée par la lettre suivante qui lui avait été adressée, après la démarche faite par Mme Paul Baudry auprès de l'administration des Beaux-Arts :

« 21 *janvier* 1888.

« *A M. Ambroise Baudry.*

« Monsieur,

« M. le directeur de l'École m'informe que Mme Paul Baudry vient de redemander les copies, d'après Raphaël, déposées par M. votre frère dans la salle Melpomène à titre de prêt. Avant de procéder à cette restitution, j'ai l'honneur de vous demander, d'après les instructions de M. le directeur de l'École, si vous ne voyez aucun inconvénient à ce que l'École remette entre les mains de Mme Baudry des copies qui sont la propriété de vos neveux mineurs.

« Veuillez agréer, etc.

« Eugène Muntz. »

En cet état de cause, Mme veuve Paul Baudry avait assigné en référé M. Ambroise Baudry pour obtenir la levée de l'opposition et être autorisée à rentrer en possession des copies en question. Mais un nouvel incident s'est produit à l'audience des référés : un autre exécuteur testamentaire, M. Charles Éphrussi, se prétendant co-tuteur de par le testament de Paul Baudry, s'est prévalu de cette dernière qualité pour déclarer que Mme veuve Baudry ne pouvait introduire un référé sans son propre assentiment. Sur ce, le président, après avoir entendu les explications des avoués de chaque partie, a déclaré qu'il n'y avait lieu à référé, et renvoyé les parties au principal sur les questions relatives à la qualité même invoquée par M. Éphrussi. Or, un procès en nullité du testament de Paul Baudry est actuellement pendant devant le tribunal de la Seine.

Les copies des cartons de Raphaël continueront donc à être exposées pour quelque temps encore, à la salle Melpomène.

Un groupe d'amis d'Alphonse de Neuville s'est concerté pour élever une statue au regretté peintre militaire. Ces jours passés, un comité s'est régulièrement constitué dans ce but, et déjà un grand nombre de notabilités ont envoyé des lettres d'adhésion à ce projet. MM. Meissonier, Alexandre Dumas et le général Saussier ont été nommés présidents d'honneur ; vice-présidents : MM. Barrias, Bouguereau et Bailly ; président effectif : M. Detaille ; commissaire-syndic : M. Thivet-Rapide ; secrétaire : M. Le Blant ; trésorier : M. Audbourg ; M. Bompard, conseiller municipal, a promis d'appuyer la pétition qui demande que le nom d'Alphonse de Neuville soit donné à l'une des rues du quartier Monceau. M. Vanilo, sculpteur, a proposé, dit-on, de faire à titre gracieux la statue d'Alphonse de Neuville.

Voici les prix d'adjudication des principales œuvres de l'atelier de feu Guillaumet, dont la vente a eu lieu les 6, 7 et 8 février à la Salle Georges Petit : l'*Intérieur à La Alia* (dont la précédente livraison de *L'Artiste* contient une reproduction à l'eau-forte), 6,900 francs ; *Intérieur à Bou-Saada*, 5,500 fr. ; les *Tisseuses*, 5,100 fr. ; la *Seguia, environs de Biskra*, 4,100 fr. ; *Place du Marché à Laghouat*, 3,500 fr ; *Rue à Laghouat*, 2,900 fr. ; *Laveuse à Laghouat*, 3,000 fr. ; *Femme arabe moulant du grain*, 3,000 fr. ; *Fileuse arabe*, 2,100 fr., et *Chevaux arabes*, 2.900 fr. ; *Berger arabe*, 4,000 fr. ; *Une rue à Bou-Saada*, 3,100 fr. ; *Laveuses dans l'Oued Bou-Saada*, 3,100 fr. ; *Intérieur à Biskra*, 3,000 fr. ; *Oliviers à Zara*, 2,000 fr. ; *La place du Marché Lalla-Marnia*, 1,900 fr. ; *Chameau dans le désert*, 1,020 fr. ; *Plaine du Sersou*, 1,250 fr. ; *Laveuses à El-Kantara*, 1,200 fr. ; *Fabrication de poteries en Kabylie*, 1,800 fr. ; le *Chelif Boghari*, 1,000 fr. ; *Courrier arabe*, 4.200 fr. ; *Intérieur à Biskra*, 5,200 fr. ; les *Fileuses*, 4,500 fr. ; *Rue à El-Kantara*, 4,350 fr. ; *Village d'El-Kantara*, 4,000 fr. ; *Un campement à Bled-Chabaa*, 3,000 fr. ; *Fontaine dans le désert*, 3,000 fr. ; *Place d'El-Kantara*, 1,950 fr. ; *Une noce arabe à El-Kantara*, 1,450 fr. ; *Intérieur à La Alia*, 1,850 fr. ; les *Défrichements*, 1,800 fr. ; la *Mer près d'Oran*, 1,250 fr. ; l'*Oued El-Kantara*, 1,650 fr. ; *Porte-Étendard*, 1,250 fr. ; *Arabes*, 1,700 fr. L'enchère la plus importante a été obtenue par la *Halte de Chameliers*, ayant figuré au Salon

1875 : ce tableau a été adjugé 7,200 fr. Les dessins de Guillaumet se sont aussi bien vendus que les tableaux, ils ont été adjugés de 400 à 1,000 francs.

L'État s'est rendu acquéreur d'un tableau, *Fabrication de burnous à Saada*, au prix de 3,020 fr. ; d'un dessin, *Laveuse arabe*, 250 fr., et d'un pastel *Fileuse*, 410 fr. ; on a vu plus haut que ces deux dernières œuvres sont déjà placées dans les salles du musée du Luxembourg. Le musée de Rouen a acquis au prix de 3,100 fr. la *Cardeuse de laine à Bou-Saada.*

Au total cette vente a produit environ 275,000 francs. De l'avis unanime des amateurs, c'est à peine si Guillaumet, qui d'ailleurs vendait fort peu, aurait obtenu la moitié du prix auquel ses tableaux ont été adjugés. Une étude, *Lionne couchée*, par Delacroix, qui faisait partie de la collection particulière de Guillaumet, a été payée 1,650 francs.

La famille du défunt a offert à l'État le tableau *le Désert*, œuvre importante de Guillaumet, mesurant 1m10 en hauteur et 2 mètres en largeur, à la condition qu'il figurerait au Luxembourg, puis, après le délai d'usage, serait placé au Louvre. L'administration des Musées nationaux aura à se prononcer sur l'acceptation du don fait à cette condition.

Une vente importante de tableaux modernes, ayant appartenu à M. Charles L..., vient d'avoir lieu à l'hôtel Drouot. Parmi les principales enchères, nous signalerons : un petit tableau de Decamps, *Environs de Paris,* qui, sur une demande de 10,000 francs, a été adjugé à 14,650 francs ; une toile importante de Louis Leloir, le *Printemps*, 3,550 fr. ; *Cavalier arabe* par Guillaumet, 1,600 fr. ; le *Tambour*, par Bonvin, 1,150 fr.; les *Bords de l'Oise*, étude par Jules Dupré, 2,700 fr. ; les *Dénicheurs d'oiseaux*, étude par Diaz, 2,550 fr., et *Intérieur turc*, du même, 1,800 fr. ; *Entrée au bal*, par Madrazo, 1,380 fr. ; la *Rencontre*, par Pokitonow, 1,880 fr. ; le *Porte-Drapeau*, dessin par Detaille, 2,050 fr. ; un grand tableau, les *Vendeurs*, par J. Le Blant, sur une demande de 6,000 fr., a été adjugé à 2,300 fr. Trois tableaux par Boldini ont été payés : *Vedette à cheval*, 1,025 fr. ; le *Bouffon,* 1,155 fr., et *Seigneur sous Louis XIII*, 1,000 fr. Huit toiles de Claude Monet ont atteint des prix assez considérables : *Maisons sur les falaises*, 2,055 fr. ; la *Meule de blé*, 1,520 fr. ; les *Bords d'un lac*, 1,000 fr. ; le *Coup de vent*, 1,000 fr. ; *Maisons de villageois,* 1,200 fr, ; les *Falaises à Etretat*, 1,000 fr. ; le *Sommet des falaises*, 1,000 fr., et *Maisons sur les falaises*, 1,250 fr. Enfin, un tableau, la *Fillette au Faucon*, par Renoir, a été vendu 1,450 francs.

La ville de Bordeaux avait ouvert un concours pour l'érection d'un monument en l'honneur des Girondins. Aux termes du programme, le devis ne devait pas dépasser 200.000 francs; trois projets devaient être primés et admis à un second concours, définitif cette fois, qui aura lieu au mois d'août prochain. Le sujet était bien fait pour tenter l'imagination des artistes : sculpteurs et architectes ont répondu en nombre à l'appel de la ville de Bordeaux. Trente-quatre maquettes ont été envoyées, dont plusieurs fort remarquables. Contrairement à ce qui se produit le plus souvent dans ces sortes de concours — car le concours en lui-même est fait pour écarter les artistes de talent, — la rivalité, cette fois, a été sérieuse ; si bien qu'en présence du nombre et de la valeur des projets, le jury a décidé de primer et d'admettre à la seconde épreuve du concours cinq projets au lieu trois; ce sont, par ordre alphabétique, les maquettes portant les devises suivantes : 1° *Atal fa qui pot* (par MM. Esquié et Labatut); 2° *Dette de famille* (devise quelque peu transparente, qui cachait mal le nom de M. Julien Guadet); 3° *Gloria victis* (par MM. Deverin et Dumilâtre); 4° *Lex* (par MM. Raoul et Édouard Larche); 5° *Pax* (par MM. Rouyère et Steiner).

Pour le deuxième degré du concours, ces cinq maquettes devront être reproduites dans des proportions beaucoup plus vastes. Il a été décidé, en outre, que, pour ce concours, chaque concurrent devrait fournir, indépendamment de cette nouvelle maquette, prévue par le règlement, une réduction au cinquième de la figure de la République qui doit couronner le monument des Girondins. Et afin de permettre aux artistes admis à cette seconde épreuve, de parer aux frais matériels qu'ils sont appelés à faire, les membres du jury ont pensé que la municipalité devait accorder à chacun d'eux une indemnité pécuniaire. A cet effet, la municipalité a résolu de demander au conseil municipal de voter un crédit de 10.000 francs, soit 2.000 francs pour chacun des projets admis à prendre part au concours définitif. MM. Chapu, Barrias, Daumet et Pascal avaient été appelés à Bordeaux pour faire partie du jury chargé de juger ce concours.

L'emplacement désigné pour le monument des Girondins, est le centre des allées de Tourny.

Une statue, en bronze, de Parmentier, va être inaugurée, le 10 avril, à Neuilly. C'est dans les anciens terrains des Sablons qui font partie de cette localité, que Parmentier implanta les premières pommes de terres, et si certaines exigences de voirie ne s'y étaient opposées, c'est au milieu même de ces terrains que la statue devait primitivement être placée. L'emplacement définitivement adopté est l'avenue du Roule, en face de l'Hôtel de Ville.

Ce bronze, œuvre du sculpteur Gaudez, a été exposé au Salon de 1886 : Par-

mentier est représenté debout, la tête nue, légèrement penchée, il tient un couteau dans sa main droite et examine le précieux tubercule qu'il vient de couper ; il porte en bandoulière un bissac rempli de pommes de terre ; à ses pieds gît la bêche qui lui a servi à les déraciner. Sur le socle sera gravée cette seule inscription : *A Parmentier, la ville de Neuilly.* C'est l'État qui a fait don à la ville de Neuilly de la statue du célèbre agronome et philanthrope.

La ville d'Amiens faisait fête, ces jours derniers, à M. Puvis de Chavannes, à l'occasion de la réception du *Pro patriâ ludus.* Cette œuvre du grand artiste complète le magnifique ensemble où figurent aussi : *le Travail, le Repos, l'Etude* et *la Contemplation,* formant la décoration du grand escalier du musée, qui possède en outre : *la Paix, la Guerre, le Triomphe, la Dévastation, l'Abondance,* etc., et contiendra ainsi la plus grande partie des œuvres importantes du maître.

En son honneur, la municipalité d'Amiens et la Commission du musée avaient organisé cette solennité artistique à laquelle avaient été conviées toutes les notabilités de la ville. En présence de M. Lozé, préfet de la Somme, M. F. Petit, sénateur, maire d'Amiens, accompagné de ses adjoints et du conseil municipal, a adressé une charmante allocution à M. Puvis de Chavannes. « Les jeunes générations, a-t-il dit, qui viendront ici puiser les inspirations de l'art le plus élevé, y trouveront encore un autre enseignement en contemplant ces jeunes Gaulois s'exerçant pour la patrie : *Ludus pro patriâ,* la légende de votre toile, n'est-ce pas aujourd'hui la devise même de la France ! » M. Puvis de Chavannes, très ému, a répondu par des paroles qui, comme l'allocution du maire, ont été très applaudies.

On annonce que le musée de Bruxelles va devenir propriétaire de la remarquable collection de tableaux modernes, de feu M. Jules Van Praet. Elle comprend : trois J.-F. Millet, la *Gardeuse de moutons,* la *Plaine au petit jour* et la *Gardeuse d'oies ;* cinq Meissonier, la *Barricade,* le *Liseur près de la fenêtre, l'Homme à l'épée,* le *Déjeuner* et le *Liseur blanc ;* deux Troyon, l'*Abreuvoir* et le *Valet de chiens ;* deux Jules Dupré, la *Vanne* et le *Pêcheur ;* trois Théodore Rousseau, la *Plaine,* effet du soir, *Sous bois* et *Lisière de forêt;* trois Delacroix, la *Résurrection de Lazare,* la *Barque* et un *Cavalier turc ;* un Fromentin, *Arabes et chameaux ;* un Decamps, *Jésus couronné d'épines ;* un Corot, *Paysage.* Outre ces tableaux, la collection Van Praet comprend deux études de Géricault et trois

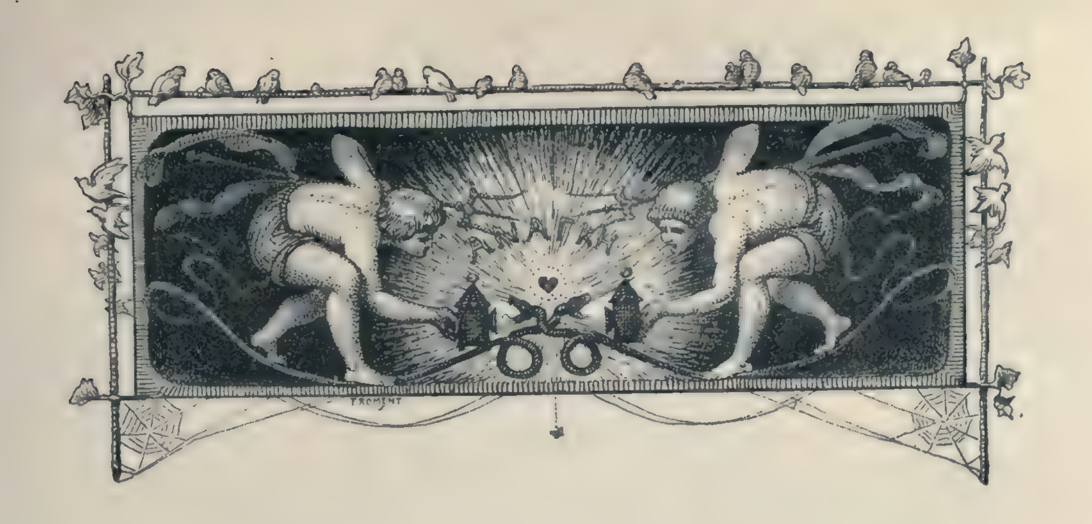
portraits signés Ingres, Louis David et Gainsborough, et quelques autres tableaux de moindre importance.

Les héritiers de M. Van Praet vont, dit-on, consentir la cession amiable de cette magnifique galerie à l'administration des Beaux-Arts de Belgique, au lieu de la vendre aux enchères publiques, ainsi qu'on l'avait annoncé.

Le peintre Félix-Auguste Clément vient de mourir à Alger. Il était né à Donzère (Drôme) et avait été l'élève de Drolling et de Picot. En 1856, il obtint le prix de Rome. Un séjour de plusieurs années en Égypte l'avait tout naturellement porté à exercer son talent sur des sujets orientaux ; dans ce genre il a produit des œuvres fort remarquables parmi lesquelles : une *Circassienne au harem*, qui a figuré à l'Exposition nationale de 1883 ; *Enfant dessinant la silhouette de son âne, Fellah jouant du tambourin, Marchandes d'eau et d'oranges sur la route d'Héliopolis, Avant le bain*, le *Flûteur Mohamet*, *Femme arabe pleurant sur la tombe de son mari*, la *Charrette égyptienne*, une *Abyssinienne*, *Chasse à la gazelle dans le désert de Galah par le prince Halim, Fatma au Caire.*

Aux Salons annuels où, depuis son retour à Paris, il exposait assidûment, il envoya aussi quelques beaux portraits, entre autres ceux de Paul Arène et de Mistral.





LES THÉATRES

Théatre-Libre. — *La Puissance des Ténèbres*, drame en cinq actes, de Tolstoï, traduit du russe par MM. Pavlowski et Méténier



Il est très difficile de trouver du neuf en littérature dramatique, et les divers essais du Théâtre-Libre l'ont prouvé.

Pourtant, ce théâtre de convaincus est en bonne situation pour tenter toutes les aventures. Il n'a de comptes à rendre à personne, la censure se casse le nez devant sa porte, la morale bourgeoise ne peut intervenir chez lui, il a licence complète pour toutes les audaces. Mais voilà, il ne suffit pas d'avoir de la bonne volonté, ni même du talent, pour créer. Il faut posséder le génie, et c'est là le *rara avis*.

Le Théâtre-Libre a déjà donné plusieurs représentations, qui ont été très suivies par un public de choix, composé d'écrivains : romanciers, auteurs dramatiques, journalistes, public très bienveillant et très enclin, quoiqu'on en pense, à

tout applaudir. Mais en dépit des articles retentissants, d'une réclame très soignée, rien, si l'on en excepte la *Puissance des Ténèbres,* de Tolstoï, n'a obtenu un succès véritable; et rien, il faut bien le dire, ne pouvait enlever ce succès. C'était assurément au-dessus de la moyenne, écrit par des gens qui savent écrire; mais pas plus. Il y avait loin de cela aux chefs-d'œuvre attendus. Nous citerons au hasard de la mémoire : l'*Évasion*, de M. Villiers de l'Isle-Adam, morceau d'un romantisme de la belle époque; la *Nuit bergamesque*, de M. Bergerat, dans laquelle une intrigue languissante et vieillotte n'était pas relevée par l'éclat des jolis vers; *En famille*, de M. Méténier, grosse pochade plus vraie que nature, où d'invraisemblables coquins s'entretenaient de choses non moins invraisemblables, dans une langue faite de pièces et de morceaux empruntés à tous les dictionnaires argotiques; *Jacques Damour*, saynète tirée par M. Hennique de la nouvelle de Zola; *Sœur Philomène*, des Goncourt, très joliment mise à la scène par M. Jules Vidal et un confrère dont le nom m'échappe; *Tout pour l'honneur*, tirée d'une autre nouvelle de Zola, le *Capitaine Burle*, par M. Henry Céard : trois histoires que l'on prendra difficilement pour des nouveautés, car extraire d'un roman ou d'une nouvelle de quoi faire une pièce,transformer un récit en dialogue, c'est ce qu'on nommé, quand ce n'est pas l'auteur lui-même qui se livre à cette besogne, un simple démarquage. Il faut citer aussi une ravissante fantaisie de Théodore de Banville, le *Baiser*, dont la place était plutôt marquée au Théatre-Français qu'au Théâtre-Libre; enfin la *Sérénade*, de M. Jean Jullien, pièce d'une donnée originale et hardie, d'une observation assez fine, mais rendue par des moyens un peu gros, et qui aurait pu être une œuvre maitresse sans le parti pris de M. Jean Jullien qui a mal jugé une situation admirable, bien humaine, en poussant à la charge pour « épater » le Philistin, ce qui fait qu'on ne sait s'il pense réellement en philosophe qui comprend la vanité des conventions sociales, des moules étroits que les fatalités passionnelles font craquer de toutes parts, ou s'il juge la vie en bourgeois du Marais.

Le drame de Tolstoï, traduit par MM. Pavlowski et Oscar Méténier, est d'une tout autre taille que le reste. On y reconnaît la marque d'un écrivain de grande race qui sait pénétrer dans tous les cœurs, lire dans toutes les consciences, dont l'âme mystique est éprise du beau et du bien, qui souffre et qui aime, et qui allie, à la faculté de l'analyse nette et sûre, le don puissant de synthétiser, qui joint au réalisme le plus accentué la poésie la plus pure, la plus captivante, qui sait mêler le rire aux larmes, faire palpiter de tendresse et frissonner de terreur, si bien que l'on croirait assister à quelque drame inédit de Shakespeare.

Quand parut la traduction de la *Puissance des Ténèbres*, par M. Halpérine, il y eut une vive émotion dans le monde littéraire. On admira. Mais, de l'avis des fortes têtes de l'art dramatique, ce drame était fait pour être lu et non pour

être joué. Il n'y avait pas grand mal à ce qu'il fût interdit en Russie, puisqu'il ne pouvait tenir la scène. M. Halpérine lui-même, un fervent de Tolstoï, qui nous a fait connaître presque toutes les œuvres du maître, ne croyait pas que la pièce pût être représentée. Il alla même, tant sa conviction était enracinée, jusqu'à entreprendre une campagne pour démontrer l'impossibilité radicale de faire parler et se mouvoir, devant la rampe, les personnages de Tolstoï. A cet effet il publia dans la *Nouvelle Revue* un long article où il citait l'opinion, manifestée sous forme de lettres, des auteurs dramatiques les plus en renom. Ce fut là un malheur pour Tolstoï et pour nous, car la traduction de M. Halpérine, plus large, moins rude, eût peut-être donné une idée plus parfaite des caractères, des mœurs et du milieu, que celle de MM. Pavlowski et Méténier — on verra pourquoi tout à l'heure — et je ne suis pas seul à exprimer ce regret. Mais, quels que soient les défauts de la traduction des deux collaborateurs, on doit savoir gré à ceux-ci d'avoir eu la foi, comme on doit aussi garder quelque reconnaissance à M. Antoine, directeur du Théâtre-Libre, de ne s'être point laissé influencer par de facheux pronostics.

Le sujet moral choisi par Tolstoï est d'une grande simplicité : c'est l'homme en lutte avec lui-même, tiraillé entre sa passion et le devoir, mais chez qui la passion est forte et brutale, et la notion du devoir obscure, comme chez tous les êtres vivant dans un état de demi-civilisation. Le pivot du drame est l'attraction charnelle, pivot autour duquel tournent tous les autres appétits naturels à l'homme, lesquels deviennent des vices, lorsqu'ils n'ont plus ancun frein : l'ambition, la cupidité, l'orgueil, la paresse, et même l'amour maternel poussé jusqu'au crime.

Un paysan, Nikita, bellâtre de village, est entré comme ouvrier dans une ferme. La femme du maître, Amicia, se donne à lui. C'est de cet adultère que naîtront toutes les atrocités les plus effroyables. Nikita n'est pas un mauvais garçon. Sa conscience, quoique rudimentaire, lui dit bien qu'il commet des actions répréhensibles. Mais il subit l'ascendant tout puissant de la femme passionnée qu'il aime et dont il est aimé. Cette femme, pour être libre, sur les conseils d'un démon femelle, la mère de Nikita, empoisonne son mari, vole l'argent qu'il porte sur lui, au moment où il expire, et épouse son amant. Mais la fille aînée du fermier, Akoulina, fille d'un premier lit, devient à son tour la maîtresse de Nikita qui ne sait point résister aux tentations de la chair. D'où une haine terrible entre la belle-mère et la bru, d'autant que Nikita se ruine pour celle-ci. La femme et la mère de Nikita complotent de marier la maîtresse pour s'en débarrasser. Mais elle est grosse, et accouche le jour même des accordailles. Il faut faire disparaître cet enfant qui compromettrait tout. Et sa mort est décidée. A peine est-il né que les deux mégères le remettent à Nikita pour qu'il le tue et l'enterre ensuite dans la cave. Le paysan résiste; mais devant les menaces de sa femme

d'aller dénoncer le premier crime, devant les insidieuses objurgations de sa mère, pantelant d'effroi, il prend l'enfant, descend à la cave, lui creuse une petite fosse, et le broie entre deux planches. Fou d'épouvante, il remonte, la besogne à moitié faite. Il a toujours dans les oreilles les cris de l'enfant. « Comme il piaule, dit-il, comme il piaule ! » C'en est fait de lui ; le remords ne lui laisse pas un instant de repos. C'est en vain qu'il s'enivre pour oublier : il a toujours présente la vision du meurtre, et dans un élan désespéré de crainte et de repentir, devant ses parents atterrés et les gens de la noce d'Akoulina, il confesse ses erreurs et ses fautes. La justice s'empare de lui.

En réalité, ce n'est point là une étude particulière du paysan russe, qu'en tous ses autres ouvrages Tolstoï a peint comme un être essentiellement doux et résigné, n'ayant qu'une tare, son penchant à l'ivrognerie. Le cadre est russe, mais les passions qui s'y meuvent avec une extraordinaire intensité, sont de tous les pays, de toutes les races, de tous les temps ; et c'est ce qui fait la grandeur du drame. Dans ses effets, l'on ne voit pas la puissance des ténèbres, c'est-à-dire les résultats de l'ignorance et de la misère intellectuelle, mais bien ceux de cette fatalité qui gouverne le monde et enlève à l'homme une part de responsabilité. Aussi les personnages de Tolstoï, si vivants soient-ils, sont plutôt des entités que des êtres en chair et en os. Le vieil Akim, père de Nikita, incarne l'esprit d'abnégation et de justice, de droiture et de résignation, mais l'esprit qui s'appuie sur une foi aveugle en un dieu réparateur. Nikita, c'est d'abord la brute humaine qui subit tous les entraînements de la nature, sans les contrôler ; puis c'est le remords implacable. Anicia, maîtresse puis épouse de Nikita, c'est la femme, naïvement perverse, pour qui l'amour est la seule raison, le seul mobile. La terrible Matriona, mère de Nikita c'est l'instinct maternel toujours en éveil, et qui peut aller jusqu'au meurtre pour « faire un sort » à l'enfant, pour le protéger et le défendre. Et la rapacité de Matriona ne lui ôte rien de ce caractère, car cette rapacité est la note dominante chez tous les paysans. Il n'est pas jusqu'à ce grossier ouvrier de Nikita, le buveur d'eau-de-vie Mitrich, qui ne personnifie une idée, celle de la philosophie populaire et gouailleuse, grande diseuse de vérités.

Les naturalistes ont donc triomphé bien mal à propos, en faisant de ce drame une œuvre sœur des leurs. Une peinture exacte du milieu, quelques violences de langage les ont trompés, ou ce qui est plus vrai, leur ont permis de crier au naturalisme tels qu'ils l'entendent. Mais ces violences de langage, qui ont choqué bien des gens, d'où viennent-elles ? Des traducteurs. Ils se sont cru forcés de trouver aux invectives russes des invectives françaises équivalentes. Alors on est tout surpris d'ouïr les expressions suivantes, sortant de la bouche de paysans de la grande ou de la petite Russie : « Crampon, cramponner, flegmar, lâcher, monter le coup, se rebiffer, chameau, garce, salope, faire le malin... » Si bien que, fré-

quemment, on se figure assister à quelque mascarade improvisée par une douzaine d'indigènes des Batignolles, costumés en moujiks.

Les auteurs ont pensé donner ainsi de la force au dialogue, alors qu'ils ne l'ont qu'affaibli, une traduction devant donner non pas la lettre mais le sens de l'original. Les mots ont une physionomie particulière qui n'est pas la même dans chaque langue, tout en ayant la même signification, ce qui fait que les équivalents sont souvent erronés. M. Méténier a expliqué qu'il avait soumis la traduction à Tolstoï et que celui-ci l'avait approuvée. Mais Tolstoï doit parler en français académique et il ne s'est assurément pas rendu compte de la sensation bizarre que des termes d'argot parisien produiraient sur des gens de Paris.

Ces imperfections ne nous ont pas empêché d'admirer le drame et de juger sa haute valeur, bien que, en toute sincérité, les procédés soient, à peu de différence près, les mêmes que ceux des anciens «mélos », mais employés par un homme de génie ; et il est telle nouvelle de Tolstoï, notamment celle qui a pour titre *Là où est l'amour, là est Dieu*, que je préfère de beaucoup à la *Puissance des Ténèbres*, supérieurement interprétée, du reste, par la troupe d'artistes amateurs de M. Antoine.

Le Théâtre-Libre a donc eu le grand mérite, après d'honorables, si non triomphantes tentatives, de nous donner une œuvre forte, d'une philosophie peu en rapport, sans doute, avec nos idées, mais accessible à nos goûts artistiques. Ne vaudrait-il pas mieux qu'il continuât dans cette voie et qu'il mît à la scène quelques chefs-d'œuvre de littératures étrangères, que le mercantilisme des directeurs de nos grands théâtres repousse, ce qui lui permettrait de chercher patiemment et de trouver les écrivains français qui apporteront vraiment du *nouveau,* au lieu d'accepter à la légère des pièces qui pourraient être jouées n'importe où, en atténuant certaines crudités de style qui sont à l'audace ce que la jactance est à la bravoure, ou nous servir des retapages de romans archiconnus?

C'est cela qui doit être fait, à moins que le Théâtre-Libre veuille changer son nom contre celui de : Théâtre de la Camaraderie. — SUTTER LAUMANN.

OPÉRA. — *La Dame de Monsoreau,* opéra en quatre actes, par AUGUSTE MAQUET, d'après son roman et son drame en collaboration avec ALEXANDRE DUMAS; musique de M. GASTON SALVAYRE.

Comment un drame superbe, vivant, mouvementé, peut-il faire un aussi médiocre poème d'opéra? Question multiple que quelque théoricien dogmatique

traitera, un jour ou l'autre, avec tous les développements qu'elle comporte. Pour nous, il nous a toujours semblé, et l'événement nous a cette fois singulièrement donné raison, que l'idéal du drame lyrique résidait surtout dans la simplicité de cause et de moyens ; qu'un livret devait pouvoir s'exprimer par gestes et s'affranchir de la parole, rythmée et rimée... quelquefois, qui sert de base à l'action du musicien ; qu'en un mot la pantomime était la pierre de touche d'un bon poème d'opéra. Comme la pantomime n'exprime que les sentiments simples et puissants : l'amour, la haine, la terreur, etc., qu'elle est inhabile à traduire les spéculations de la politique et de la raison, la musique, qui vit de ces mêmes sentiments et les exprime d'elle-même sans le secours de la parole, acquerra ainsi, soutenue et commentée par les vers du poète, une grande puissance, une sincérité, une vérité que tous les artifices, si habiles soient-ils, seraient impuissants à atteindre. Les cris seront vrais, humains, émouvants, les situations intéressantes, musicales ; et la pièce bien équilibrée n'engendrera pas la fatigue et l'ennui.

On le voit, le drame de cape et d'épée est peu fait pour répondre à un tel programme. Ici l'action marche, grouille, se précipite pour se compliquer sans cesse et se dénouer par des artifices toujours nouveaux et toujours renouvelés. J'ajouterai que la rapidité, le mouvement du dialogue qui, semblable à la lueur phosphorescente de deux épées ferraillant dans l'ombre, scintille sans cesse, masque, dissimule certains incidents peu vraisemblables que la musique, qui ralentit l'action, dévoile et rend ridicules. Telles, dans la *Dame de Monsoreau*, la scène où Bussy entre dans la maison du faubourg Saint-Antoine et pénètre dans la chambre de Diane comme dans un moulin ; et encore la scène où le même Bussy échange avec Diane, au carrefour de l'Arbre-Sec, là où quelques instants auparavant s'ébattaient grisettes et escoliers, et où vont défiler tout à l'heure, les moines de la Ligue, ses confidences ultra-amoureuses. Tout cela a choqué, et l'on a ri, et quand on rit.....

Le drame représenté il y a une vingtaine d'années, avec un énorme succès à l'Ambigu, comportait neuf tableaux, l'opéra n'en a conservé que sept : d'abord l'étang de Beaugé où Diane de Méridor a été conduite par ordre de son ravisseur le duc d'Anjou et d'où Monsoreau la délivre en la faisant passer pour morte, noyée, en laissant flotter son voile sur l'étang ; puis les noces de Saint-Luc et de Jeanne de Cossé-Brissac, où Bussy vient demander vengeance au nom du père de Diane devenu fou en apprenant la mort de sa fille, et où les mignons provoquent Bussy et les fidèles du duc d'Anjou ; ensuite, la bataille de la rue Saint-Antoine, où Bussy fait face aux quatre mignons qui l'assaillent et va succomber quand la porte de la maison de Diane s'ouvre et le sauve ; la maison de Diane, où, pour échapper aux poursuites du duc d'Anjou qui sait qu'elle n'est pas morte et a découvert sa retraite, la jeune fille épouse Monsoreau qu'elle

n'aime pas; le Louvre, où, malgré Bussy et à son cœur défendant, le duc d'Anjou est contraint de présenter Diane au roi sous le nom et le titre de comtesse de Monsoreau; le carrefour de l'Arbre-Sec avec le ballet des fous, les confidences de Diane et de Bussy et la procession de la Ligue. Ici était le tableau de la conspiration au couvent des Génovéfains, qui existe dans le libretto, mais qui a été supprimé. Le duc d'Anjou et Monsoreau y sont arrêtés et conduits à la Bastille. On comprend dès lors le dénoument qui, ainsi qu'il est présenté à l'Opéra, est incompréhensible. — Comment, Monsoreau libre, Bussy peut-il aller chez sa femme, se prendre au piège comme un simple jobard? Monsoreau embastillé, tout change et l'opéra se termine, comme le drame, par la célèbre arquebusade. Monsoreau rendu à la liberté vient accompagné d'une bande d'assassins surprendre Diane et Bussy. Finalement celui-ci succombe, mais avant de mourir, il frappe le comte avec le poignard que lui tend le page de Saint-Luc.

Auguste Maquet qui, malgré sa grande expérience, a cru qu'il suffisait de rimer un beau drame de cape et d'épée pour faire un bon poème d'opéra, s'est trompé une seconde fois dans le choix du collaborateur anonyme chargé de traduire sa prose en *langage des dieux*. Vraiment le poète inconnu « qui ne dit point son nom », n'a pas eu l'inspiration heureuse les jours où il a travaillé à la *Dame de Monsoreau*. Il y a surtout le fameux : « *Je reviendrai !* » dont on gardera longtemps le souvenir.

Quant à la partition, il vaut mieux n'en rien dire. Où il n'y a rien, le critique perd ses droits. Il convient cependant, cette fois, de plaider les circonstances atténuantes en faveur de M. Salvayre. Ne parlons pas non plus du ballet, qui serait un enchantement pour les yeux si les droits de l'oreille n'étaient si cruellement méconnus. Il a été, pourquoi le taire? franchement accueilli. Du reste, quand la déveine s'en mêle, ce n'est jamais à demi. Plusieurs incidents imprévus avaient dès le début soulevé l'hilarité de la salle, et malgré la beauté des décors, la richesse des costumes, la splendeur de la mise en scène, MM. les abonnés se sont montrés impitoyables.

L'interprétation est bonne : M. Jean de Reské est le Bussy idéal, beau cavalier, chanteur à la voix douce, amoureuse, et vibrante; M. Delmas est un superbe Monsoreau. Ces deux excellents artistes arrivent parfois à faire illusion sur la pauvreté de la musique qu'ils interprètent. Mlle Bosmann, un peu froide, un peu lourde, possède une voix charmante qu'elle dirige avec goût; quant aux petits rôles, ils sont, ma foi, fort bien tenus et l'ensemble est excellent. Il ne manque qu'une bonne pièce et un peu de bonne musique. — CHARLES PIGOT.

Théatre de la Monnaie, a Bruxelles. — *Jocelyn*, opéra en quatre actes et huit tableaux, tiré du poème de Lamartine par MM. Armand Silvestre et Victor Capoul, musique de M. Benjamin Godard.

Le *Jocelyn* de Lamartine, habilement mis en scène par M. Capoul, repoétisé plus ou moins heureusement par M. Silvestre, a servi de cadre à M. Godard qui y a fait entrer sa musique de façon très inégale. Il est manifeste que le compositeur n'a pas musicalement conçu son opéra, dont le livret ne l'a inspiré que par scènes et morceaux. On connait les romances de M. Benjamin Godard. Elles se composent de phrases d'un beau souffle, pleines d'ampleur et de clarté. Leur grâce ne les empêche pas d'être simples. Dans *Jocelyn* on trouve quelquefois des mélodies d'une mélancolique douceur qui rachètent la désespérante banalité où rampe l'opéra. Comme sujet et comme musique, *Jocelyn* est un de ces « grands opéras » populaires, implacablement désignés pour le gros succès par des scènes étonnamment nouvelles de prison, de balcon, de clair de lune, de mort tragique, de reconnaissance inespérée, de contrastes cruels, de malédiction, etc.

Au premier acte, Jocelyn, malgré le bruit que fait la noce de sa sœur Julie, répète d'interminables adieux à la maison maternelle; acte plein de longueurs aux teintes grises et qui ne sert à rien. Tout au plus, nous explique-t-il pourquoi au commencement de l'action, au deuxième acte, Jocelyn se trouve prêtre — explication qui, malgré tout l'intérêt qu'on peut lui prêter, n'exige pas le développement musical et scénique d'un acte entier; d'autant plus qu'il est permis d'oublier par la suite que Jocelyn a une sœur et que cette sœur s'est bien mariée aux sons des violons. Au milieu de son désespoir, Jocelyn déclare avec émotion qu'il veut dire adieu à « la loge du chien ». Il n'est pas même question de cette loge dans la suite de l'opéra. L'acte deuxième comprend deux tableaux. Le premier représente un site alpestre au sommet duquel le père de Laurence, à peine apparu, est frappé d'une balle. Avec quelque soutien il descend de son praticable et vient dire au souffleur qu'il meurt. Sur quoi sa fille s'écrie : « Il est mort ! » Les soprani, contralti, ténors et basses, correctement rangés pour ne cacher à aucun spectateur l'intéressant moribond, avaient déjà crié assez haut : « Il chancelle, il tombe, son sang coule à flots ». Toujours est-il que ce père avait une raison inconnue pour déguiser sa fille en garçon. Au deuxième tableau (la grotte des aigles), Jocelyn à qui le mourant a confié son enfant, s'aperçoit que son « ami » a un « sein de femme ». De ce moment à la fin de l'opéra, un irrésistible amour rapproche Jocelyn et Laurence, sous des balcons, puis dans cette même grotte, puis enfin à l'heure suprême de la pauvre femme. Autour des combinaisons effrontément adroites de cet amour, se placent des hors-d'œuvre tels que l'arrivée de la mère de Jocelyn dans la

grotte et l'épisode de l'exécution de l'évêque, autre hors-d'œuvre qui fournit deux tableaux (troisième acte). Cet évêque voulant se « laver aux eaux du prêtre », se confesse à Jocelyn avant de se laisser couper la tête. On pourrait encore contester l'opportunité d'un duo pacifique entre un pâtre et une jeune fille, mais c'est précisément dans ces moments où l'action s'arrête que la partition est le plus intéressante. Le tableau de la prison et la scène de l'exécution, bien que pleins de poncifs, ont des contrastes d'une réalité saisissante. En ajoutant une chanson de Laurence dans la grotte (première fois) et au balcon, et une prière finale, presque tout le reste de la musique est d'une banalité parallèle à celle du livret. Le quatrième acte a trois tableaux. Ce sont trois tentations de saint Antoine. La première a lieu dans la grotte des aigles (cette grotte qu'on nous montre deux fois est absorbante), la seconde à Paris, sous le balcon de Laurence (c'est là que Jocelyn, rappelé à son devoir par la cloche de l'Angelus, dit sur cinq *si* et un *ré* : « Je suis prêtre avant tout »), la troisième enfin au seuil de l'hôtellerie où Laurence se sentant mourir fait appeler un prêtre, le prêtre... Jocelyn qui passe précisément en procession. La toile tombe une dernière fois (elle est tombée sept fois déjà) sur le plus platonique des amours et le plus méritant des prêtres.

S'il est impossible de narrer avec plus de respect le sujet de *Jocelyn*, rendons hommage au talent du compositeur qu'on retrouve aux quelques pages que j'ai citées. La personnalité de Benjamin Godard s'accuse en une inspiration pure, à la rêverie chantée par Laurence aux troisième et septième tableaux. Le rythme lent et gracieux, la simplicité mélodique donnent à ce morceau et à quelques autres la marque supérieure des œuvres généralement admirées de l'auteur. Un duo pastoral d'une belle et naïve fraîcheur captive également, mais est d'une originalité moins évidente. Un motif religieux amené par l'épisode de l'évêque est d'une puissante ampleur et d'une signification bien précise. Ce qui doit faire beaucoup pardonner les choses incolores de *Jocelyn*, c'est la hardiesse avec laquelle les cris révolutionnaires s'affirment au troisième acte, au milieu des antiques scènes de malédiction, de cachot et de marche au supplice. Il y a à ces moments des pages d'un réalisme musical heureux et qui est peut-être la chose la meilleure et la seule réellement nouvelle de l'œuvre. M. Godard a fait là une tentative d'art et il a réussi en artiste supérieur. Au reste, n'est-ce pas faire le plus grand éloge de son opéra que de dire qu'à pareil livret il était difficile de donner meilleure musique. Ce livret, outrageusement impossible à un point de vue moderne, pêche autant du côté dramatique que du côté poétique. J'ai déjà donné quelques échantillons de ce style où Jocelyn « boit ton sang et le mien dans mon premier calice ».

L'interprétation du nouvel opéra a été parfaite. Mmes Caron, Van Besten, Storell, Gandubert, Legault; MM. Engel, Séguin, Vuiche, Isnardon, Rouyer,

Frankin forment un ensemble remarquable. Mme Caron a été l'objet d'ovations particulières à l'occasion de sa rentrée — temporaire, hélas ! — à notre Opéra.

En ce temps où le théâtre libre entreprend d'éblouir les aveugles, on doit conseiller à MM. Dupont et Lapissida de ne pas pousser l'éclectisme trop loin et de se soucier mieux de la dignité d'un répertoire où après *La Valkyrie* figurera bientôt *Les Maîtres chanteurs*. M. Benjamin Godard lira certainement avec plus d'attention son prochain livret, avant de l'accepter. C'est un soin que l'expérience lui commandera plus fructueusement que le meilleur avis. — F. VURGEY.





LA MUSIQUE A MONTE-CARLO



ANDIS que Paris grelottait sous la neige, tandis que bourrasques et froidure attristaient l'approche du printemps, notre coin de littoral, toujours vêtu de flots bleus et de rosiers fleuris, a été le plus bienfaisant et le plus hospitalier asile contre l'hiver attardé. D'autant plus nombreux y affluent les étrangers, d'autant plus suivis et appréciés sont les concerts classiques et les représentations lyriques du Casino ; l'attrait en est sans cesse renouvelé — et le succès aussi — par la variété du répertoire et par une exécution hors de pair. Ainsi, la veille, c'était une représentation de la *Traviata* avec Mme Salla et M. Talazac ; le lendemain, c'est, réunis dans le même programme : la *Symphonie en ré mineur* de Schumann, l'ouverture de *Michel-Ange* de M. Gade, l'*Étoile du Berger*, la marche funèbre de *Jeanne d'Arc* de Lenepveu, le deuxième concerto de violon de Wienawski, très brillamment exécuté par M. Birbet avec beaucoup de virtuosité et de style ; *En passant l'eau*, scherzo d'allure bien originale par Stcherbatcheff. Dans l'œuvre de Verdi, Mme Salla et M. Talazac ont retrouvé leur succès de l'Opéra-Comique, la cantatrice avec les scènes dramatiques de la fin, le ténor avec l'air de valse du premier acte ; un excellent artiste, le baryton Frédéric Boyer, les a fort bien secondés et a montré un remarquable talent de chanteur,

joint à un organe admirablement timbré. Les dilettanti, toujours nombreux dans le brillant public du Casino de Monte-Carlo, accueillent toujours cette ravissante partition de la *Traviata* avec un très vif plaisir, surtout quand l'interprétation, comme cela a lieu ici, est vraiment à la hauteur de l'œuvre.

Richard Cœur de Lion conserve ce privilège de toujours plaire même à ceux à qui les exigences de l'art moderne ne sont pas indifférentes ; malgré quelques pages réellement démodées, la musique de Grétry garde, en cette œuvre, d'inexprimables séductions, un style élevé et magistral. Le rôle du roi Richard a été rendu avec beaucoup d'autorité par M. Talazac ; dans celui de Blondel, M. Boyer s'est très justement fait applaudir ; Mmes Bilbaut-Vauchelet, Castagné et Haman ont eu leur juste et bonne part de succès.

Monte-Carlo a fêté Tchaïkowski avant Paris, de même que le Casino a devancé l'Opéra-Comique pour faire connaître l'œuvre nouvelle de M. Lalo, le *Roi d'Ys* dont l'ouverture a été exécutée à l'un des concerts classiques de ce mois, en même temps qu'une suite d'orchestre, très colorée et d'une forme originale, du compositeur russe ; le programme se complétait de la *Symphonie héroïque* Beethoven), la *Marche au supplice* (Berlioz) et quelques beaux fragments de *Samson et Dalila* Saint-Saëns), cet autre chef-d'œuvre. Le public du théâtre de Monte-Carlo, fort connaisseur, dès lors très ouvert aux manifestations artistiques les plus diverses, ignore les partis pris d'école, et par suite prend un vif plaisir à ces sélections auxquelles préside le goût très sûr de M. Steck. L'accueil fait au *Barbier de Séville* ne pouvait manquer d'être très empressé, surtout avec une distribution dans laquelle Mme Isaac chantait Rosine ; M. Degenne, Almaviva ; M. Frédéric Boyer, Figaro ; M. Degrave, don Basile. Mme Isaac possède à souhait la grâce légère de Rosine et y ajoute, ce qui ne gâte rien, des qualités de comédienne et de chanteuse consommée : c'est devenu une banalité de dire qu'elle est la sûreté et la perfection mêmes. MM. Degenne, F. Boyer et Degrave, à des titres divers, ont tous largement mérité les bravos qui les ont accueillis. A la leçon du troisième acte, Mme Isaac a dit l'air de Suzanne des *Noces de Figaro*; ce choix lui a valu un grand et légitime succès. — S. T.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



MONOGRAPHIES ARTISTIQUES

LA LEÇON D'ANATOMIE DU Dr TULP

PAR REMBRANDT

I



vingt ans (1627), le fils du meunier de Leyde, ayant terminé les six années réglementaires d'apprentissage, avait par cela même le droit de signer ses tableaux et faisait partie d'une corporation de peintres. Cinq ans plus tard, à peine installé dans la florissante cité d'Amsterdam, il créait un de ses plus beaux ouvrages, la perle du musée Royal de La Haye. Les artistes vraiment grands, après quelques tâtonnements inévitables, débutent d'ordinaire par un coup de maître.

L'idée de ranger autour d'un cadavre d'amphithéâtre les portraits d'un cer-

tain nombre de docteurs n'est pas une invention du génie de Rembrandt. M. Vosmaër, d'abord dans une érudite brochure, puis dans son grand ouvrage (*Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, La Haye, 1877), a décrit plusieurs leçons d'anatomie, celles d'Aart Pietersen, de Thomas de Keyser, de Pieter van Mierevelt, de De Gheyn, antérieures à celle qui nous occupe, et dans lesquelles le jeune artiste devait trouver de précieux éléments d'inspiration.

Rembrandt n'était pas un inconnu à Amsterdam lorsqu'il vint s'y établir (1) vers la fin de 1631. Il y avait déjà vécu comme élève de Lastman — six mois, disent les biographes, trois ans, croyons-nous d'après toutes les vraisemblances — pour achever son apprentissage de peintre. Avait-il déjà noué des relations pendant ce premier séjour, malgré sa jeunesse? Il est probable que oui, car pendant les deux années précédentes, alors qu'il vivait encore à Leyde auprès de ses parents, on lui avait commandé d'Amsterdam plusieurs tableaux, et peut-être même y était-il venu à plus d'une reprise pour faire des portraits. Ce qui est certain, c'est qu'il ne tarda pas à devenir l'artiste à la mode. Dès 1631, Van Vliet reproduisait à l'eau-forte ses tableaux ; et quand le docteur Tulp, professeur d'anatomie et de chirurgie de la corporation des chirurgiens, voulut placer dans la chambre du collège, selon la coutume du temps, son portrait entouré de ceux des docteurs de la *Ghilde*, il pensa que l'homme le plus capable d'exécuter un pareil ouvrage était Rembrandt van Rijn.

Le jeune peintre se mit à l'œuvre. Il étendit au premier plan de son tableau un cadavre vu quelque peu en raccourci ; le docteur Tulp, debout derrière le corps, tenant avec sa pince les tendons du bras écorché, faisait son cours à une assistance que l'on devine hors du champ de la toile ; les six maîtres jurés de la *Ghilde* étaient autour de lui, deux assis à gauche, tournant presque le dos au public et montrant leur visage de profil, les quatre autres au centre penchés en avant, regardant avec attention, celui-ci le cadavre, celui-là le professeur, les autres quelque objet lointain. L'un deux, Hartman Hartmansz, tenait à la main la liste des personnages représentés. Au sommet de la composition, mais à un plan reculé et dans une demi-teinte modeste, se tenait Frans van Loenen, qui n'était pas maître juré de la *Ghilde* des chirurgiens.

II

Avant d'examiner plus sérieusement la *Leçon d'anatomie* au point de vue artistique et de discuter quelques opinions émises à propos de cette œuvre

(1) M. A. Bredius nous a communiqué un document publié dans la *Vieille Hollande* (*Oud-Holland*), 3e année, 2e livraison, qui prouve que Rembrandt était encore domicilié à Leyde, en juin 1631, contrairement à l'opinion adoptée qui le faisait venir à Amsterdam dès l'année 1630.

célèbre, disons un mot de son histoire, de façon à réunir tous les renseignements que l'on possède sur elle. Vosmaër, dont le livre résume les découvertes faites par ses devanciers et par lui-même jusqu'en 1877, nous fournira les principaux documents.

La *Leçon d'anatomie* fut placée, en 1632, dans une des salles de la *Ghilde* des chirurgiens, au *Poids Saint-Antoine.* L'édifice ainsi nommé était autrefois une des portes de la ville, près du Marché-Neuf; il existe encore, et le *Poids* municipal s'y trouve toujours. Le tableau, peint sur toile, haut de 5 pieds 4 pouces, large de 7 pieds 1 pouce, représentait les huit personnages dont les noms sont conservés sur la liste numérotée que l'un d'eux tient à la main. Les personnages sont, en commençant par la droite : le docteur Tulp, Hartman Hartmansz, Matthijs Kalkoen, Jakob de Witt, Jakob Blok, Frans van Loenen, Adriaan Slabbraan et Jakob Koolvelt. Sur une pancarte peinte dans le mur du fond, on lit la signature : *Rembrant f^{t}.* 1632. Cette forme de son nom écrite sans *d* est celle de son premier temps. Plus tard, il écrira *Rembrandt.*

Le tableau fut nettoyé et restauré à diverses reprises. En 1700, les tableaux de la *Ghilde* furent nettoyés pour une somme de 25 florins, soit 52 fr. 50. En 1709, on nettoya encore douze tableaux, parmi lesquels la *Leçon d'anatomie* se trouvait peut-être. Mais elle se trouvait sûrement dans le nettoyage de 1732, qui fut fait pour tous les tableaux sans exception; et cette fois-là, « le manteau du docteur Tulp » fut officiellement « réparé ». Tous les tableaux de la *Ghilde*, sans exception, furent nettoyés encore une fois en 1781, par le peintre Quinckhart. Hulswit fut chargé de rentoiler le tableau en 1817, et le compte de ce travail a été publié par le Dr Tilanus, dans sa *Description des tableaux de la Ghilde des chirurgiens* (Amsterdam, 1865). Nous le retrouvons dans Vosmaer (p. 492), avec la plupart des détails susénoncés :

2 juin, pour une peinture de Rembrandt, rentoilée, nettoyée et remise en bon état..................................	440	florins.
Fourniture de toile et de cadre..................................	12	2
Transport aller et retour..................................	1	11
TOTAL..........................	453 fl.	31

Il a été restauré une fois encore en 1860 par M. E. Le Roy.

Cette énumération prouve, beaucoup mieux que tous les raisonnements du monde, que les chefs-d'œuvre ont la vie terriblement dure, ou qu'on a quelque peu exagéré le danger des nettoyages, — ce qui ne veut pas dire toutefois qu'on doive nettoyer les tableaux sans précaution.

Il serait difficile de citer toutes les reproductions faites d'après la *Leçon d'anatomie.* Voici la liste de Vosmaër, qui est assez complète :

« En 1760, J. Dilhof a fait d'après ce tableau un dessin à la pierre noire et à l'encre de Chine, qui se trouvait dans la collection de Ploos van Amstel.

Actuellement, chez Fr. Müller, H. Pothoven, un dessin pareil à l'encre de Chine, — gravé par J. de Frey avec l'adresse *J. de Frey f. aqua forte 1798. J. de Frey excudit Amstelodami;* au trait par F.-L. Huygens; à l'aquatinte par Cornillet, à deux reprises; lithographié par Binger, par H.-J. van den Hout et par H.-J. Zimmerman. Chromolith. par Lankhout, 1865, et par Ijzerdraad. Gravé dans le recueil de Reveil. Eau-forte par W. Unger et par L. Flameng. »

Le tableau resta dans la salle de la *Ghilde* jusqu'en 1828. A cette époque, la *Ghilde* le mit en vente publique, au profit du fonds des veuves de chirurgiens. Le sacrifice paraissait définitif et le tableau serait allé à l'étranger, probablement en Angleterre, car M. Nieuwenhuys était déjà parti de Londres pour négocier l'achat; mais grâce à l'intervention du bourgmestre d'Amsterdam et du ministre, le roi Guillaume 1er acheta le tableau à l'amiable pour 32,000 florins (70,400 fr.). Tel est du moins le prix indiqué par MM. Scheltema et Immerzeel. Burger fait remarquer que le chiffre de 36,500 florins, donné par Smith, doit comprendre divers frais, par exemple ceux de l'expertise, à laquelle furent employés par la corporation MM. Brondgeest et de Vries, par le roi MM. Apostole et Saportas.

La *Leçon d'anatomie*, ainsi sauvée de l'exil, fut placée au Musée Royal de La Haye, où elle est encore, comme chacun sait, dans un cadre noir extrêmement simple, qui l'isole de la façon la plus heureuse.

III

« Le sublime de ce tableau, dit M. Vosmaër, n'est pas dans l'ordonnance, dans les admirables portraits, leur caractère, leur expression; ou dans la beauté du coloris et de l'exécution. Il est surtout dans la conception, qui en fait une œuvre universelle et impérissable. »

La discussion sérieuse d'un chef-d'œuvre fait lever comme un vol d'oiseaux effarouchés une foule d'idées générales qui tournoient autour de lui. Il y aurait beaucoup à dire sur les deux dernières lignes de la phrase citée. Le mot « conception » peut facilement prêter à des malentendus, car il permet de confondre la conception morale ou poétique avec la conception picturale. On ne peut hésiter à reconnaître que Rembrandt perfectionna la donnée des *Leçons d'anatomie* antérieures en y ajoutant une sorte d'unité morale par le choix d'un sujet qui concentre l'attention et qui réunit plusieurs personnages dans une action commune. Mais il nous paraît dangereux d'attacher à ce mérite très réel, très sérieux, une trop grande importance au détriment des qualités maîtresses que M. Vosmaër a d'ailleurs si justement énumérées. Examinons donc le tableau au point de vue exclusivement pictural.

L'impression première quand on s'approche de la *Leçon d'anatomie*, même avant qu'on ait eu l'idée de se demander quel est le sujet du tableau; l'impression dernière, quand on a eu le loisir d'admirer et d'analyser ce chef-d'œuvre, est par-dessus tout celle d'une parfaite harmonie au double point de vue de la couleur et du clair-obscur. Le cadavre, quoique placé assez bas dans la toile, non loin du cadre, est un centre lumineux autour duquel se distribuent, suivant une loi d'équilibre qui n'a rien de commun avec les lois de la mécanique, les valeurs claires des têtes et des collerettes, les bruns des fonds, les gris et les noirs des vêtements.

On ne peut se lasser de reposer ses yeux sur cette harmonie fine et transparente. Le tableau n'est certainement plus ce qu'il était en 1632, mais il est resté clair, avec des demi-teintes profondes et sonores; les vêtements forment une riche gamme de tons presque neutres, depuis le noir de velours du manteau du docteur Tulp, jusqu'au brun de la figure du sommet, en passant par une foule de nuances intermédiaires. Un seul costume, celui de Jakob de Witt, c'est-à-dire du personnage qui regarde le cadavre en se penchant dessus, est d'un gris violet-rougeâtre qui, néanmoins, même au temps de sa première fraîcheur, devait se fondre dans l'harmonie générale.

Les têtes, quoiqu'on en puisse facilement trouver de plus parfaites dans certains portraits isolés de Rembrandt, sont presque toutes belles et vivantes, assez franchement caractérisées, peintes avec souplesse et enveloppées, avec tout le reste de la scène, dans une vapeur lumineuse doucement flottante qui estompe légèrement leurs formes comme le fait en été l'atmosphère au-dessus des plaines surchauffées.

La main gauche du docteur Tulp est la nature même, une nature exquise; elle se lève avec le mouvement de jonction du pouce et de l'index qui, on ne sait pourquoi, est le geste de la persuasion ; la lumière la baigne et glisse entre ses doigts comme pour les caresser. Remarquons à ce propos l'art, sans doute instinctif dans une certaine mesure, mais profond et savant, avec lequel Rembrandt a supprimé ou éteint les mains des autres personnages, qui auraient sans cela multiplié les taches claires aux dépens de l'effet d'ensemble.

Le problème était d'ailleurs assez compliqué comme cela : il consistait à disposer sur un fond neutre d'architecture, autour d'un cadavre nu, huit larges collerettes blanches surmontées de huit têtes suffisamment éclairées, puisqu'elles étaient des portraits, et à conserver au milieu de cette complexité une harmonie simple et calme. Ce problème a été merveilleusement résolu. Sans parler d'autres qualités telles que la beauté déjà assez grande du dessin, la vérité de l'expression, la vivante justesse des attitudes ; si l'on se place au seul point de vue de l'arrangement pittoresque, de la forme et de la distribution des masses plus ou moins foncées, quel art consommé ! quelle fécondité de ressources !

quelle hardiesse cachée sous un air d'indifférente naïveté, sous une apparente absence de recherche dans la composition !

En effet, la grande note claire du cadavre n'est pas du tout au centre : elle occupe tout au plus le tiers inférieur de la toile ; et sur les deux tiers restants, l'un renferme sept personnages, tandis que l'autre en contient un seul, le docteur Tulp ; encore ce dernier est-il très rapproché du centre. Si l'on ne connaissait pas le tableau, cette description donnerait une idée fort médiocre de l'habileté d'arrangement du peintre. Mais cette idée serait le contraire de la vérité.

La figure du docteur Tulp fait absolument équilibre à toutes les autres — sans compter qu'elle gagne en importance morale par son isolement, — et sa collerette, la plus petite de toutes, à peine bordée d'une imperceptible dentelle, cette collerette si exiguë, seul point brillant de toute la moitié droite du tableau, constitue par cela même un rappel très précieux de toutes les notes claires qui se multiplient dans la moitié gauche. Trois personnages penchés en avant occupent le centre du groupe ; leurs collerettes, l'une raide et presque plate, les deux autres plus ou moins molles et plissées, sont coupées par la variété des attitudes et par les ombres portées des têtes, de manière à donner l'impression d'une heureuse irrégularité, d'une variété savante qui satisfait pleinement le regard. Un peu plus à gauche, près de la tête du cadavre, le profil triangulaire de la collerette du docteur Slabbraan élargit dans une juste mesure, de ce côté, le champ des masses claires. Mais vers les bords de la toile, tout s'assombrit un peu, de façon à interdire l'éparpillement de l'effet : les jambes du cadavre et le livre placé dans le coin droit inférieur, les têtes et les collerettes de Koolveld, de Van Loenen et de Hartmann Hartmansz, y compris les mains de ce dernier et le papier qu'il tient, — en un mot tous les objets qui auraient pu attirer trop vivement le regard loin du centre, — sont dans la demi-teinte d'ombres portées par des corps situés hors de la composition.

De la sorte, on peut s'écrier en présence de ce chef-d'œuvre : — Que d'unité dans cette richesse !

Ou bien, changeant de point de vue, on peut dire aussi justement : — Que de richesse dans cette simplicité !

Mais, tout compte fait, c'est la simplicité, l'harmonie, l'unité qui domine.

Pendant que nous prenions des notes devant la *Leçon d'anatomie*, nous avons éprouvé une impression très curieuse : à chaque fois que nos regards se relevaient de dessus le papier blanc pour se porter sur le tableau, c'était une nouvelle surprise, un nouveau choc d'admiration, comme si le chef-d'œuvre nous fût apparu pour la première fois ! L'effet produit avait certainement une cause physique, ou plutôt physiologique : la rétine, recevant pendant un certain nombre de secondes, l'image d'une feuille de papier toute blanche, se repose par cela même, et devient apte à sentir avec plus d'intensité et de justesse les rap-

ports de valeurs les plus délicats. Si cette explication est vraie, il se trouve que, sans s'en douter le moins du monde, les touristes qui lisent dans leurs guides la description des tableaux placés devant eux, sont dans les meilleures conditions pour jouir de la beauté des œuvres d'art, à supposer toutefois qu'ils aient une certaine éducation de l'œil et de l'esprit. Quoi qu'il en soit, la *Leçon d'anatomie* nous a laissé l'impression d'un calme doux et profond, d'une sérénité presque religieuse, et il nous a semblé reconnaître entre ce chef-d'œuvre et les ouvrages du grand Léonard une certaine parenté.

IV

Toute chose humaine étant un sujet de controverse, il ne faut pas s'étonner que les jugements portés sur la *Leçon d'anatomie* soient très divers. M. Vosmaër approuverait sans aucun doute notre enthousiasme, sauf peut-être à discuter avec nous sur des nuances ; mais il y a des personnes, critiques et artistes, qui considèrent ce tableau comme une œuvre de jeunesse sans grande conséquence. A ne prendre que les écrivains d'art qui ont publié leur opinion, nous en trouverons plus d'un qui est resté assez calme devant ce que d'autres appellent un chef-d'œuvre.

Fromentin est le plus sévère de tous :

« Je serais fort tenté, — dit-il dans *Les Maîtres d'autrefois*, p. 291, — de me taire sur la *Leçon d'anatomie*. C'est un tableau qu'il faudrait trouver très beau, parfaitement original, presque accompli, sous peine de commettre, aux yeux de beaucoup d'adorateurs sincères, une erreur de convenance ou de bon sens. Il m'a laissé très froid, j'ai le regret d'en faire l'aveu... »

Ce que Fromentin met au-dessus de tout dans son esthétique de peintre, c'est le ton clair et brillant, le vif échantillonnage des couleurs, l'impeccable certitude dans l'improvisation, la verve brûlante ou joyeuse de l'artiste exprimée par l'exécution ardente ou spirituelle ; en un mot, tout ce qui fait le mérite des grands ouvrages de Rubens ou même de Frans Hals. Rien de tout cela ne se trouve dans la *Leçon d'anatomie*. Ce qui s'y trouve, le critique-peintre n'en voit qu'une partie ; mais cette partie est tellement importante, qu'elle aurait dû suffire à elle toute seule pour lui faire porter un tout autre jugement. Eh ! quoi, plusieurs têtes, quatre, à les bien compter « parfaitement construites sans contours visibles, modelées par l'intérieur, en tout vivantes d'une vie particu lière, infiniment rare, et que Rembrandt seul aura découverte sous les surfaces de la vie réelle », trouvez-vous cela si commun dans l'histoire de l'art? Avec tous les défauts que l'on voudra, une œuvre qui posséderait ces mérites si rares pourrait n'être pas le chef-d'œuvre de son auteur ; mais elle serait à coup sûr un

chef-d'œuvre qui ne devrait laisser personne « très froid ». Passons condamnation sur le cadavre, qui est un peu vide en effet, et qui mériterait quelque blâme s'il ne constituait la note principale d'une belle harmonie dont Fromentin semble n'avoir pas été assez frappé, et arrivons à la couleur.

Ici, sentence dure et brève ; la mort sans phrases :

« La tonalité générale n'est ni froide ni chaude ; elle est *jaunâtre.* »

Nous avons déjà eu l'occasion de prouver ailleurs, à propos du chef-d'œuvre improprement appelé la *Ronde de nuit,* que la couleur et l'effet actuel de ce tableau célèbre ne méritent ni les violents reproches de certains, ni l'enthousiasme lyrique de certains autres. Éloges et blâmes auraient dû ménager la peinture et s'arrêter à la couche d'épais vernis roussâtre qui la recouvre. Eh bien ! quelque chose de semblable, mais avec une exagération beaucoup moindre, s'est passé au sujet de la *Leçon d'anatomie.* Fromentin parle d'une tonalité jaunâtre : il aurait pu aller plus loin et pousser jusqu'au verdâtre, sans sortir de la vérité. Mais à qui la faute ?

Rendons à César ce qui est à César. Si, dans ce chef-d'œuvre, les collerettes que le peintre avait faites blanches et grises sont devenues d'un gris-verdâtre ; si ses personnages blonds n'ont plus de rose sur les joues ; si les chairs jadis nacrées de quelques-uns d'entre eux semblent aujourd'hui faire croire que les docteurs de la *Ghilde* avaient tous contracté une maladie de foie, la faute en est aux vernisseurs et à eux seuls.

Un homme averti en vaut deux, dit un sage proverbe. Nous avons la conviction qu'une fois avertis, les visiteurs du musée de La Haye regarderont l'œuvre de Rembrandt avec d'autres yeux, et qu'il leur sera très facile de retrouver à travers le vernis devenu jaune-verdâtre, la véritable couleur du fond, des vêtements, des collerettes, des visages et même des yeux. Par un petit travail d'abstraction, ils opéreront sans aucun danger un dévernissage idéal qui leur permettra de voir le tableau, sinon tel qu'il était primitivement, du moins tel qu'il serait devenu si les vernisseurs n'avaient pas passé par là.

Après le blâme immérité, voici l'éloge non moins immérité. Burger, dans son excellent travail intitulé : *Les Musées de Hollande,* ne pouvait manquer de consacrer une notice assez étendue au tableau qui nous occupe. L'étude est très intéressante, pleine de documents historiques empruntés aux recherches de Scheltema, Immerzeel, etc. ; mais dans le jugement un peu tiède qu'il porte sur l'œuvre, nous ne relèverons que cet éloge :

« Le cadavre... en pleine lumière au milieu de ces vêtements noirs, prend un ton blême et verdâtre extrêmement vrai. »

Sans doute, rien ne peut mieux convenir à un cadavre qui se respecte, qu'un ton blême et verdâtre. Mais récrivez la phrase de Burger en y changeant un seul mot :

« Les *collerettes...* en pleine lumière au milieu de ces vêtements noirs, prennent un ton blême et verdâtre extrêmement vrai. »

Sous cette nouvelle forme, le jugement porté devient assez comique. Pourtant, dans le tableau de La Haye, les collerettes sont verdâtres à peu près autant que le sujet de dissection, et si Rembrandt doit être loué pour la conscience avec laquelle il a rendu les tonalités cadavériques, on doit nécessairement le louer d'avoir poussé la conscience jusqu'à transporter ces tonalités sur le linge des docteurs. Mais si l'on est forcé de reconnaître que le jaune-verdâtre des collerettes provient des vieux vernis, adieu « l'extrême vérité » de ce même ton dans le cadavre. O vernisseurs, voilà bien de vos coups !

Reconnaissons plutôt tout simplement que l'effet dramatique — dans ce tableau, du moins, — préoccupait fort peu le jeune peintre de la *Leçon d'anatomie;* le cadavre n'était pour lui qu'un accessoire obligé, exigé, dont il songeait à se servir pour motiver sa composition et pour faire largement résonner l'harmonie musicale des valeurs. Vingt-quatre ans plus tard, il devait faire une seconde *Leçon d'anatomie*, celle du Dr Deyman, où le cadavre en violent raccourci, trépané, flancs ouverts, superbe d'horreur, jouerait un rôle bien autrement important ! Mais en 1632, il cherchait autre chose ; il se contenta de peindre un cadavre quelconque, sans grande recherche de vérité, peut-être de mémoire, tout au plus avec l'aide d'un léger croquis d'après quelque modèle d'atelier. Cela ne veut pas dire qu'en 1632 il ait été moins grand qu'en 1656 ; il a été autrement grand, voilà tout.

Terminons cette étude par la discussion du jugement d'un remarquable historien d'art, M. Bode, conservateur du musée de Berlin. Nous y trouverons une fois de plus l'occasion de prendre en flagrant délit une certaine sévérité d'appréciation causée par le vernis. Voici comment M. Bode s'exprime dans ses *Studien zur geschichte der Holälndischen malerei (Études pour servir à l'histoire de la peinture hollandaise)*, p. 398 :

« Si ce tableau a fait époque dans la peinture hollandaise et s'il a été pour le peintre l'occasion d'un éclatant succès, ce n'est pas seulement à cause de la maîtrise de l'artiste dans le rendu de l'individualité (à ce point de vue, il est dépassé dans maint ouvrage de Hals ou de Keyser) ; c'est encore à cause de sa façon de créer, par l'ordonnance et l'éclairage, à la place d'un certain nombre d'individus sans lien commun, une composition magistralement équilibrée, qui se résume de la façon la plus heureuse dans le moment principal où le savant docteur parle devant le cadavre ; c'est à cause de l'art avec lequel, malgré la traduction *naturalistement* fidèle, il fait disparaître par le charme du clair-obscur tout ce que l'objet a de répugnant. »

Toute la partie du jugement de M. Bode qui suit la phrase entre parenthèses nous paraît très remarquable. Il nous semble difficile d'exprimer une idée juste

avec plus de précision. Mais faut-il vraiment, comme le pense le savant conservateur du musée de Berlin, refuser à cette œuvre la maitrise dans le rendu de l'individualité ? Faut-il vraiment admettre que Frans Hals et de Keyser dépassent, à ce point de vue, le Rembrandt de la vingt-cinquième année ? Cela est vrai pour certains portraits isolés que Rembrandt exécuta vers cette époque, portraits où l'artiste, gêné peut-être par les exigences de modèles bourgeois, a mis plus de fini superficiel que de vraie sincérité. Pour la *Leçon d'anatomie*, on n'y voit, il est vrai, ni l'étourdissant brio de Hals, ni la facture substantielle de De Keyser : mais on y trouve au moins deux ou trois têtes bien individuelles, bien construites, bien vivantes, telles enfin que ni Frans Hals, ni de Keyser n'en ont peut-être jamais fait. Un peu de mollesse dans l'exécution, voilà ce qu'il serait permis de leur reprocher, si cette mollesse n'était pas au moins en partie l'effet du vernis. La *Leçon d'anatomie*, plus heureuse que la *Sortie* d'Amsterdam, n'a subi ni le jus de réglisse, ni l'huile grasse ; mais le vernis qui la couvre a pris en vieillissant une tonalité trouble et rance. De là ce modelé un peu amolli, ces traits légèrement émoussés ; de là, certainement, la nécessité d'un examen attentif pour percer en quelque sorte le voile de douceur indécise dont le tableau est embrouillardé.

L'exécution de la *Leçon d'anatomie* est d'ailleurs d'une sagesse poussée jusqu'à l'extrême. Elle montre une main déjà très habile, mais surtout discrète et soigneuse. Tout frais débarqué de Leyde, à peine installé dans son nouveau séjour, mis brusquement en face d'une commande considérable, sentant sa carrière attachée au résultat du terrible va-tout qu'il allait jouer, le jeune artiste dut évidemment se garder de laisser le champ libre à sa verve : il mûrit sagement la pensée de son œuvre, et quand l'heure de l'exécution fut venue, il se mit au travail avec l'application respectueuse, émue, presque timide, d'un jeune néophyte.

Mais quand l'œuvre fut terminée, on put s'apercevoir que les ailes de son génie avaient déjà poussé toutes grandes.

E. DURAND-GRÉVILLE.





SOUVENIRS D'UN CURIEUX

MADAME DE CHEMINOT



E n'ai vu citée nulle part Madame de Cheminot, dont le corps de ballet de l'Opéra avait été le premier piédestal (mais si peu et elle si enfant !) Elle avait cet âge heureux de treize à quatorze ans où la fleur va passer fruit. Un instant de plus et ce sera Ève ou Pandore, Phryné ou Manon Lescaut. Louis XV, oublieux de sa sage réflexion « qu'il était temps pour lui d'enrayer », l'avait honorée d'un regard et mise en goût de succès. Devenue à la mode en vingt-quatre heures, elle nageait dans le luxe et les fêtes.

Par quelles merveilleuses qualités parvint-elle si soudainement à soutenir le rôle du grand jour, cette existence privilégiée, capricieuse, bizarre, qui voit le monde à ses genoux, elle qui, née à Pont-à-Mousson, de petits merciers, avait usé tant de sabots, enjolivés, seulement le dimanche, de pantoufles noires, avant de fouler de riches tapis avec ses souliers de satin? que de chemises à trente sous n'avait-elle pas ainsi portées avant de se douter qu'il fût des malines, des dentelles, des points d'Alençon, de Gênes, de Venise ou d'Angleterre, coûtant des milliers de livres, dont elle ornerait un jour à profusion ses chemises de nuit et ses peignoirs du matin ! Lancée par la faveur royale, distinguée bientôt par le prince de Condé, elle alla courre quelques chasses à Chantilly. On la vit enlevée par le Landgrave de Hesse, oublier ses gorgerettes sur les charmilles d'aubépine en fleur, à Cassel, et faire les beaux jours de la cour de ce prince. Enfin, de retour en France, elle fut recherchée par un riche seigneur anglais, qui refit sa fortune ébréchée par le jeu, et lui fit don d'un hôtel rue Neuve-des-Mathurins. Sur le champ, la nuée de faméliques s'abattit à l'hôtel, et les poètes commencèrent à faire de cette folle jeunesse une divinité, en attendant qu'ils en fissent une sainte.

L'ameublement de sa demeure éveilla vivement ses sollicitudes. Douée d'un goût natif, elle recherchait en connaisseuse les meubles de fine exécution, les bronzes de Gouthière, les figurines de grand prix, les portières des Gobelins ou de la Savonnerie. Heureusement pour elle, le riche Anglais se prêtait à ses dispendieux caprices, et l'aida à faire de cette résidence un petit temple des arts.

La chambre à coucher particulièrement, le sanctuaire, était un bijou. Le Curieux (1) l'a vue réparée à neuf. Le lit, un vrai trône, tout couvert de guipures vénitiennes, était surmonté d'un baldaquin, frangé de soie dorée, couronné d'un panache de plumes d'autruche, d'où retombaient des rideaux épais de damas de Gênes, broché, frangé d'or. La couleur en était rouge ainsi que celle des grands rideaux des fenêtres et des portières, mais cette couleur était glacée d'un ton tranquille et doux. Les petits rideaux des croisées, au lieu de se relever verticalement comme ceux de nos jours, jouaient à plis horizontaux, comme on le vit plus tard en Allemagne. Du haut de la glace de la cheminée, un amour de fine sculpture tenait en suspens, au moyen de ganses de soie, un cadre tout chargé de fleurs sculptées, contenant une gouache, répétition du *Coucher de la mariée*,

(1) Au temps de sa jeunesse, le baron Feuillet de Conches, notre regretté collaborateur, mort l'année dernière à un âge très avancé, avait connu Mme de Cheminot; il en a fixé, dans ses *Souvenirs d'un Curieux*, la vivante physionomie dont il semble que les écrits du temps n'ont gardé nulle trace, en dépit de sa fréquentation assidue avec la plupart des célébrités de son époque. Pour ceux qui s'intéressent à ce « coin du siècle » — et ils sont nombreux — ce portrait finement esquissé, qui n'a jamais été publié, ne sera pas sans attrait, non plus que celui de son entourage.

de la main de Baudouin, et dont le premier exemplaire appartenait au comte Charles-Emmanuel d'Hautefort, marquis de Villacerf. Les côtés de la glace laissaient tomber des bonnes grâces de guipures. Des bras à trois branches, sortis des ateliers de Gouthière, se tordaient près du cadre de la glace. Une amusante pendule rocaille chinoise, à personnages grotesques, garnissait le dessus de la cheminée. De superbes girandoles dorées, dont la base se composait de femmes portées par des crocodiles, achevaient cette décoration avec des vases précieux de craquelé, supérieurement montés par le bon faiseur. Une commode en marqueterie à fleurs, de bois recherchés, était recouverte d'un beau tête-à-tête en Sèvres, présent du Landgrave. Des encoignures de vieux laque portaient des figurines de Sèvres et de Saxe, et renfermaient des éventails peints par Lavreince, Gravelot, Baudouin, Gabriel de Saint-Aubin, Cochin fils, Eisen et Fragonard. Un vaste cabinet de toilette renfermait un monde d'instruments à embellir. Que de madrigaux et de sottises se sont débités dans cette retraite galante ! La toilette couverte de dentelles (c'était un des grands luxes de la dame), offrait, en dessous, un bain de pied en porcelaine, supérieurement peint, et était chargée de ces mille riens superflus, indispensables à une élégante : délicieuses boîtes de porcelaine à la Reine, superbes cristaux et flacons taillés à facettes. Dans toutes les pièces, les pieds foulaient des tapis de Turquie et de Perse, présents du général comte de Gardane, à son retour de Téhéran. Enfin, contre un des panneaux de la pièce, posait un délicieux cabinet de laque japonais à mille compartiments discrets, décoré de cuivres dorés d'une fine ciselure.

Le salon, de forme ronde, était la pièce la moins chargée d'ornements. Les meubles, dont les formes se moulaient sur celles de la pièce, étaient garnis de tapisseries de Beauvais, à sujets empruntés aux fables de La Fontaine. La seule décoration des murs était une boiserie légèrement sculptée, à fond bleu et reliefs dorés. Sur la cheminée une magnifique garniture, présent de l'impératrice Joséphine ; au milieu, le buste en marbre de cette princesse, et, de chaque côté, des figures égyptiennes de granit rose, d'un travail délicieux, attestant un art fort avancé, très probablement moderne. L'expédition d'Égypte avait mis à la mode les formes et souvenirs de ce pays primitif. Le plus bel ornement de la pièce était un meuble de bois de rose, encadré d'amaranthe, espèce de bibliothèque ou de cabinet à trois compartiments offrant au-dessus, à hauteur d'appui, trois élévations dont la principale, celle du milieu, portait un superbe cadran à petite base, de Boule. Sur les ressauts de côté, de beaux vases de Sèvres où de petits culs nus d'amours jouaient au volant avec des cœurs, présent du prince de Condé. Les trois cases de ce précieux cabinet renfermaient un trésor que les offrandes de chaque jour de l'an venaient enrichir. C'étaient de vieux laques du Japon, des bijoux de Sèvres ou de Saxe, des boîtes à portraits, de nombreuses bonbonnières et tabatières couvertes des plus fines peintures. Quelques-unes, de la main du

célèbre Klingstedt, étaient à surprises et à double détente, représentant l'Olympe en belle humeur. L'une des tabatières, peinte sur toutes ses faces, dessus, dessous, dehors, dedans, reproduisait les plus séduisants tableaux de Greuze. Cette tabatière est passée à Stockolm entre les mains du baron de Bonde, grand chambellan du roi de Suède. Ce siècle, qui outrepassait tous les buts, qui donnait à des jouissances le nom de tendresses, à l'art de faire l'amour le nom d'art d'aimer; qui profanait d'une façon immonde la sainte mémoire de la pucelle d'Orléans, l'héroïne de la France, la plus noble et la plus pure gloire de notre histoire, s'est montré plein de contrastes. Impur d'un côté, on le voit, de l'autre, produire cette délicieuse églogue et élégie sublime de *Paul et Virginie*, « qu'on admire avec le cœur », qu'on applaudit en pleurant et qui émeut si vivement, tout en n'intéressant qu'à l'innocence. On le voit prendre en gré un peintre sentimental, à côté des Boucher, des Baudouin et des Fragonard. Il chérit par excellence ce Greuze, dont les aimables compositions sont recherchées avec fureur et sont reproduites sous toutes les formes. Mme de Cheminot avait un écrin composé de petits émaux peints par Thouron d'après le peintre favori. La plaque de poitrine était la *Sainte Marie Égyptienne*. Celles des épaules et des bracelets reproduisaient l'*Accordée de village*, le *Père paralytique*, la *Dame de charité*, la *Bénédiction paternelle*. Les petits sujets du même maître entraient dans les compléments de l'écrin. Les boutons de chemisette étaient des chefs-d'œuvre. Cette parure est maintenant, en sa plus grande partie, dans l'écrin de Mme la baronne de Bourgoing, veuve de l'ancien ambassadeur en Espagne.

Attenant au salon, une sorte de petit boudoir entouré d'ottomanes, capitonné de soie bleu de ciel, et où l'on voyait quelques tableaux de Fragonard. Les dessus de porte de tout l'appartement étaient de la main de ce maître aimable, à l'exception de ceux du salon qui étaient de Boucher, ainsi que le plafond. Les tableaux n'avaient pas été peints sur place; on les avait achetés tout faits pour les adapter. Ceux de la chambre à coucher étaient des Olympes où dominaient Vénus et les Amours.

Dans la salle à manger, on servait alternativement en vaisselle plate et en vaisselle de Sèvres, et les flacons de Bohême, le bouchon sur l'oreille, versaient les vins les plus exquis. Le chef d'office dirigeait le service, et les valets en grande livrée, à aiguillettes, montraient une activité et une discrétion tout à fait britanniques. Deux tableaux de Fyt et de Honderkœter décoraient cette pièce. Partout des lustres; celui de la chambre à coucher était en cristal de roche, présent du prince de Condé.

Voilà bien des descriptions, dira-t-on; mais on les pardonnera par ce temps de commissaires-priseurs, et surtout quand il s'agit d'une femme presque inconnue, qui a cependant occupé une place en son temps. C'est un léger coup d'œil sur un coin du siècle.

Mme de Cheminot n'avait jamais été mariée, et s'était dépouillée de son nom vulgaire en s'envolant dans les régions mythologiques. Il lui fallait un nom à particule pour se rehausser, et elle prit celui sous lequel elle vécut. — « Eh ! pourquoi pas? disait-elle. Ne m'avez-vous pas dit que votre dieu, M. de Voltaire, s'appelait Arouet? Que votre M. d'Alembert s'appelait au vrai M. Lerond? Peut-être n'avait-il pas de nom du tout. Notre ami Nicolas, n'a-t-il pas adopté le nom de M. de Chamfort? notre ami Caron celui de M. de Beaumarchais? Gudin, celui de M. de la Brénellerie? et tant d'autres? Je ne vois pas de mal à se mettre de niveau avec les gens au milieu desquels on est appelé à vivre. Moi, ne suis-je pas un peu de la cour? » Elle n'eut pas de cesse qu'elle n'eût doté sa mère pour la marier à un chevalier de Cointin, dont elle se faisait accompagner par gloire. Plus tard, elle avait pour inséparable un très bel abbé, aumônier de la duchesse de Bourbon, et taillé, disait-on, pour l'épiscopat, à tout le moins pour toucher à la feuille des bénéfices. Ni lui, ni elle surtout, n'empêchaient qu'on ne fît honneur de sa naissance à M. de Condé, dont il avait tous les airs, avec beaucoup de grâce, de tenue et de tact. Aux obsèques du prince, elle l'envoya jeter l'eau bénite. La faveur du Landgrave de Hesse avait fait entrer au service d'Autriche un frère de Mme Cheminot, qui devint général et mourut sur la brèche au premier siège de Dantzig. A soixante ans, et peut-être soixante-dix (c'est à cet âge que le jeune Curieux la connut) elle aimait encore à déployer ses grâces, à danser des menuets, à chanter des légendes galantes et des chansons un peu grassettes. Elle avait alors gardé un port superbe. Brantosme, le fin connaisseur, qui s'extasiait sur les miracles de la beauté de la duchesse de Valentinois à l'âge de soixante-dix ans, de la marquise de Rothelin, de la maréchale d'Aumont, de Mme de Mareuil, et qui rapportait que « la belle Paule de Toulouse, tant renommée jadis, était aussi belle que jamais, bien qu'elle eût quatre-vingts ans, et n'y trouvait-on rien de changé, ny en sa haute taille, ny en son beau visage »; Brantosme, s'il eût connu la Cheminot, l'eût mise parmi ses saintes, tant elle avait bravé les outrages des années. A la fin de sa vie, cette femme, qui n'avait pas su vieillir, parlait sans cesse de *défunts ses beaux yeux*. Jeune, elle avait été belle comme le beau jour. Billard, qui l'avait défendue dans une de ses causes contre sa marchande de modes, me l'affirmait. C'était, à ses débuts, une fleur ouvrant à peine sa corolle, une blonde céleste au long regard bleu.

Tant qu'elle fut dans sa fraîcheur et qu'elle joua son rôle de divinité sur les nuages, sa grammaire un peu hasardée de Pont-à-Mousson et de coulisses passait pour gaieté, pour gentillesse enfantine, et ses imbroglios de français, d'allemand et d'anglais, appris sur l'oreiller dans ses métamorphoses, pour autant de grâces. A mesure que ses charmes déclinèrent, elle retourna à sa mauvaise éducation primitive. Douée néanmoins d'esprit naturel et de mémoire, elle s'était un peu polie et avait saisi au vol quelques nuances agréables; elle

n'en tenait que mieux son salon avec une désinvolture pleine d'assurance et de souplesse. Les femmes se forment mieux et plus vite que les hommes. Voyez, en effet, la population des dimanches au jardin des Tuileries, aux promenades des Champs-Élysées, et vous aurez des preuves irrécusables de cette vérité en examinant les petites bourgeoises au bras de leur mari.

On se réunissait chez Mme de Cheminot le mercredi. Ses soirées étaient d'un charme infini. Des ambigus délicats, assaisonnés de bonne grâce, de bons mots, de pétillantes saillies, appelaient chez elle la meilleure compagnie. Après souper (car on soupait encore chez Mme de Cheminot, habitude charmante qui, avec tant d'autres bonnes traditions, s'en est allée), on causait. C'était un de ces terrains neutres où l'on aimait à se rencontrer, et où la diversité des opinions devait s'oublier. On y parlait cependant de tout un peu, suivant le mouvement des esprits du temps; et si, de fortune, les discussions menaçaient de dégénérer en dispute : « Paix donc ! s'écriait-elle, messieurs les *fabuleux !* » C'est ainsi qu'elle appelait ses habitués, comme Mme de Tencin appelait les siens *ses bêtes*, et comme, de nos jours, Mme la princesse Julie Bonaparte appelait, en plaisantant, les siens *ses potiches;* et sur-le-champ la paix se faisait, car elle savait se faire écouter et parler à chacun son langage.

Former un salon de conversation était, à cette époque, plus facile que de nos jours. Après la Révolution, on sentait, dans toutes les classes, un impérieux besoin de se rassembler ; on avait tant de choses à se dire sur le passé comme sur l'avenir ! Il suffisait d'annoncer qu'on resterait chez soi tel jour, de préparer une aimable hospitalité, et une société se formait.

Dans les premières années que Mme de Cheminot ouvrit sa maison, elle ne reçut que des hommes : les femmes s'abstenaient. « J'en achèterai, avec le temps, à force de bonnes grâces et d'amabilités », disait-elle ; et, commençant par s'entourer de quelques femmes de théâtre, elle eut d'abord les demoiselles Candeille et une ou deux de ses anciennes camarades de l'Opéra, qui avaient fait leur chemin. A mesure qu'on s'éloigna des jours de sa vie dissipée, le souvenir s'en obscurcit, les femmes du monde se laissèrent conduire à ses amusantes soirées. On y vit une Mme d'Entraigues, de grande famille, la femme et la fille du général Gautier, personnes de considération et d'un grand mérite ; une dame anglaise, de caractère un peu effacé, mais de mœurs respectables, mariée à un Francais nommé Dubost, nouvelle Arthémise qui se noya de désespoir d'avoir perdu son mari. On voyait aussi une dame dont je ne me rappelle plus le nom, femme de mœurs sévères, mais de la plus bizarre coquetterie, qui s'était fait une loi de ne jamais rire, parce que le rire lui creusait des rides, et qui se plâtrait férocement la figure pour remplir les sillons que lui faisaient les années. Petit à petit, d'autres personnes comme il faut vinrent rehausser le salon, qui bientôt respira l'odeur la plus honnête.

Les hommes abondaient.

C'est alors que notre Ninon était jeune encore et dans tout son éclat, que le bonhomme Diderot, la tête toujours fumante de ses verves enthousiastes, bien que déjà infirme, était venu se dissiper en éclairs et faire les derniers monologues qu'il ait faits hors de chez lui. Tolérante pour ses petits assoupissements, pour cet aspect lourd, nonchalant, contraint et timide qu'il montrait au repos, elle attendait en souriant qu'il s'envolât hors de lui-même. Alors sa voix, ses traits devenaient comme électrisés, son âme étincelait sur ses lèvres : il était sur le trépied, et Mme de Cheminot l'embrassait en criant : « Voilà le Dieu ! » Là se pressaient encore Lalande et Naigeon qui n'avait pas meilleur bruit que Lalande; les deux Herschell, introduits par ce dernier; Rulhière et Damilaville; les abbés Coyer, Raynal et Cérutti.

Du premier aspect, Mme de Cheminot avait pris une antipathie pour cet étrange abbé Raynal, jésuite rendu au monde, du reste homme de bien et du meilleur cœur, du plus vaste savoir sur le commerce des nations, mais ampoulé à plaisir, fatiguant par son accent aigu et criard, étourdissant vingt fois les assemblées des mêmes anecdotes nouvelles, des mêmes bons mots inédits, comme un pauvre qui fait sonner sa monnaie, volant au soleil comme Icare, et préparant la veille ses improvisations du lendemain, commandant cependant l'attention par l'abondance des faits et des idées. Sermons, cours, négoce, compilations, voyages philosophiques, exclamations brûlantes sur les femmes et dissertations sur la poésie de la beauté, il a fait de tout et partout, sans compter ce qu'il a laissé faire, dans son livre sur les Indes, à l'ardente éloquence de Diderot (1). Il parle, il parle sans cesse, il admire et s'admire. Il y a chez lui du professeur et du prédicateur; il y a du prêtre gourmand et amoureux. Or, Mme de Cheminot avouait qu'elle avait le défaut de toujours dormir à un sermon.

L'abbé Coyer, homme d'esprit, quelque peu Voltairien, parlait peu, mais bien, et il était neuf dans ses expressions. On l'aimait parce qu'il s'effaçait, n'exigeait rien de personne, et savait beaucoup pardonner. L'abbé Gabriel-François Coyer, né à Baume-les-Bains, en Franche-Comté, en 1706, était auteur des *Bagatelles morales*, de la *Noblesse commerçante* et de l'*Histoire de Sobieski*, que Voltaire trouvait bien écrite et intéressante. Bien reçu à Ferney par Voltaire, il en avait été si enchanté, qu'il avait déclaré vouloir s'y établir, pour trois mois chaque année, ce qui fit dire à Voltaire : « Don Quichotte prenait les auberges pour des châteaux, l'abbé Coyer prend les châteaux pour des auberges. » L'abbé mourut à Paris, le 1er juillet 1782.

(1) Il avait eu recours à Diderot pour la correction de son style, et il se plaignait des intercalations de Diderot dans son ouvrage. Il se plaignait de l'abus que celui-ci avait fait de sa confiance, et de la condition tyrannique qu'il y avait mise : « Tout ou rien. » — *Mémoires de Malouet*, t. IV, p. 71, 1re édition.

Quant à Cérutti, le dernier des jésuites militants, il impatientait Mme de Cheminot, attendu que, fougueux et taquin sous de calmes apparences, il excitait l'abbé Raynal, le mettait en scène et le poussait à d'interminables amplifications.

C'était une vraie lanterne magique que ce salon de Mme de Cheminot. Ses jours de gloire, et pour lesquels son intendant, gros personnage qui ne comptait guère que pour lui-même, se surpassait, étaient ceux où elle avait de grands seigneurs ou de grandes célébrités à la mode. « Viens donc mercredi, disait-elle alors (car elle avait l'habitude de tutoyer tout le monde), j'aurai de nouveaux *fabuleux*. » Ces jours-là, paraissaient le marquis de Prulé, ci-devant jeune homme, comme le marquis de Laigle, dit l'*Espérance*, qui servait de type à Potier ; le prince de Masserano, fameux bossu qui faisait plaisamment les honneurs de sa personne : « Quand tu verras un homme contrefait, disait-il, tu peux frapper à coup sûr, c'est un grand d'Espagne » : il était grand d'Espagne et bossu (1). Apparaissaient aussi, ou le comte de Rivarol, ou Caron de Beaumarchais, ou le futur duc de Lévis, et son jeune et fidèle ami le comte de Pontécoulant. Andrieux et Ginguené, Lémontey et Viennet entamaient quelque sujet piquant avec le dissimulé Franklin, dont le bon sens allait jusqu'au génie. Chamfort se jetait dans la discussion en enfant perdu et distribuait par ci par là des paroles de gourdin. Quant à MM. de Lévis et de Pontécoulant, ils furent de rares *fabuleux*. Prenant peu de part à la conversation et se retirant sans affectation dans un petit coin du salon, ils s'acoquinaient en *à parte*, l'oreille aux aguets, et quand la conversation prenait un tour vraiment attrayant, ils se levaient pour écouter. C'est à table que s'épanchait leur verve en vives saillies.

Rivarol avait devancé Beaumarchais dans la ruelle de Mme de Cheminot, et n'y reparut plus quand Beaumarchais y vint. Ce Rivarol était le plus éclatant causeur et conteur de la dernière partie de ce siècle des causeries, prodigieux par l'abondance, la soudaineté, le bonheur des expressions, les vivacités épigrammatiques et d'emporte pièce. Il valait mieux que ses écrits, que sa réputation trop vite acquise. Pour une société qui, avant tout, voulait être amusée, un amuseur spirituel est facilement un grand homme, et l'apothéose risquait de faire avorter les plus solides qualités. On s'arrêtait, d'ordinaire, en effet, au bruit de l'épigramme et de l'improvisation éblouissante qui a fait dépenser, en pure perte, à Rivarol, dans les salons, la substance d'une juste renommée et

(1) Ce prince Charles Ferrero Fieschi Masserano, d'une des plus anciennes maisons du Piémont, dont les ancêtres s'étaient établis en Espagne, avait protégé les Français fugitifs dans son pays pendant la Révolution. Nommé, en 1805, ambassadeur d'Espagne auprès de Napoléon, il cessa de remplir ces fonctions en 1808, fut grand-maître des cérémonies de Joseph en 1809, il demeura en France jusqu'à sa mort, en 1837.

lui a fait oublier la recherche de la vraie gloire. On ne se souvient pas assez que, dans ces improvisations même, il a semé à profusion autour de lui les aperçus et les idées. Sous l'image est la pensée, sous un mot est un système dont tel politique tire profit sans le dire. Il apparaît, de temps à autre, dans notre société, de ces hommes qui se chargent de penser, laissant le plus souvent aux autres la plume et l'action. Malheur au générateur de pensées qui ne prend point date, de nos jours surtout; une idée nouvelle ne l'est pas longtemps. Dieu vous a-t-il donné des vues neuves, hâtez-vous : parlez ou plutôt écrivez, attachez votre nom à ce qu'il vous a été donné de deviner de génie; prenez vite, en quelque sorte, votre brevet dans le monde de l'esprit. Le mouvement des idées est tel que quelque intelligence, médiocre peut-être, mais alerte et aux aguets, percera le voile, et mettra en lumière ce que vous avez laissé sous le boisseau.

Personnel, peu aimant et se souciant peu d'être aimé, beau et de belle tournure, mordant et satirique jusqu'au sang, Rivarol avait eu beaucoup d'amitiés du monde, beaucoup d'amours de passage, encore plus d'inimitiés durables. Il s'était marié, à l'âge de vingt-sept à vingt-huit ans, à la fille d'un Anglais, maître de langues, établi à Paris, Louise de Materflint, auteur elle-même de quelques écrits. Il avait mal pris son nouvel état. « Un jour, disait-il, je m'avisai de médire de l'Amour; le lendemain, il m'envoya l'Hymen pour se venger. Depuis je n'ai vécu que de regrets. » Il causait la plume à la main, car ses ouvrages sans précision, sans correction, sans élégance soutenue, mais finement et quelquefois fortement pensés, semés d'éclairs ingénieux, de tirades brillantes, de traits acérés, n'étaient encore que des conversations où il excellait. « Paresseux de génie », il n'eût su se donner le temps de concevoir, ni le temps d'écrire un livre à tête reposée, et son *Almanach des grands hommes,* qui souleva autant de petites et de grandes colères que, de nos jours, les *Jeudis de Mme Charbonneau*, n'est guère qu'un recueil de notices dont la forme n'exigeait pas l'étude d'un plan. Il crut avoir traduit l'*Enfer* du Dante, il n'avait fait que l'imiter. Aussi Buffon lui dit-il avec courtoisie, après avoir lu la version française : « Cet ouvrage n'est point une traduction, c'est une suite de créations. »

Sénac de Mailhan ne goûtait pas beaucoup les écrits du comte de Rivarol; et la marquise de Créquy, la vraie et non celle de Couchant, devant laquelle il exprimait son opinion, l'avait réfuté. Vu la misère des temps, elle lui reconnaissait une sorte d'originalité dans le style et des aperçus qui ne sont que trop justes, mais dont il faut se distraire. Et de fait, il y a dans son ouvrage inachevé de la *Théorie des corps politiques*, des morceaux de première force, et dans son *Journal politique national*, dans les *Actes des Apôtres*, des passages où sa plume burinait de l'histoire et devançait, par la puissance des prévisions sociales, le génie de Burke.

Gudin, l'un des anciens familiers de Mme de Cheminot, avait amené son ami Beaumarchais. Ce Gudin était fils d'un horloger comme son ami et comme Jean-Jacques (les horlogers d'alors ont fait souche). Ainsi, à l'époque de la guerre de Genève, il y eut encore un horloger genevois, nommé David Rival, qui, dans une petite pièce fort répandue, se montra poète facile et étonna Voltaire.

Gudin, qui avait aussi, mais avec peu de succès, couru la carrière du théâtre, était un homme d'esprit, de savoir, d'imagination et de verve. Il a beaucoup écrit sur la manière d'écrire l'histoire et sur le règne de Louis XV. Il avait eu un prix de poésie en 1771, où se trouve ce vers tant de fois cité à propos d'Henri IV, et qu'on croit généralement tiré de la *Henriade :*

Le seul roi dont le pauvre ait gardé la mémoire.

Il a fait beaucoup de contes plus licencieux que piquants : il y a tant de moyens d'arriver à l'oubli ! sa vivacité intarissable amusait néanmoins beaucoup Mme de Cheminot et la mettait en gaieté.

Celle-ci aimait les fleurs à la folie, et ce goût l'avait rapprochée de l'Impératrice Joséphine qu'elle avait fini par voir familièrement. Un jour, Napoléon, impatienté de sa présence, l'écarta et la bannit d'un coup de coude dans la poitrine. La Cheminot eut toute sa vie ce coup de coude sur le cœur. C'était une de ses colères favorites et l'un de ses thèmes pour arriver à l'apologie de la supériorité du siècle de Louis XV et de Louis XVI. Si elle n'avait été emportée par des distractions incessantes, elle aurait eu, disait-elle, ses jardins et sa Malmaison. Elle avait par compensation, une fleuriste attitrée, qui parait le vestibule et les escaliers de son hôtel, et elle regrettait d'être devenue bien tard une des habituées des jardins de Beaumarchais. Voici le billet par lequel celui-ci lui en ouvrit l'entrée :

« Ce Gudin, madame, dont vous m'entretenez, n'est qu'un envieux de ma gloire. Si je fais des vers, il les fait mieux que moi ; si j'ai une bonne idée, il en a une plus profonde. Je n'ai qu'un jardinet : ne voudrait-il pas vous en faire les honneurs ? Pour sauver du moins quelque chose, je vous adresse un billet de jardin, vous pouvez bien, si vous le voulez, y amener M. Gudin, mais je ne consens pas qu'il vous y mène, madame. Sous prétexte qu'il est mon ami depuis vingt ans, il voudrait s'emparer de toutes mes curieuses : il y a vingt ans qu'il m'est insupportable, et j'ai bien peur que ce malheur ne menace ma vie entière.

« Plaignez le pauvre

« BEAUMARCHAIS.

« Ce 12 juillet 1790 » (1).

(1) Billet donné à Feuillet de Conches par Mme de Cheminot.

Mme de Cheminot aimait à écouter derrière son éventail, bien qu'elle eût conservé le laisser-aller de la Du Barry, les contes un peu légers de Beaumarchais. Ces contes la mettaient souvent en verve de chansonnettes, dont elle avait un abondant répertoire et qu'elle accompagnait sur la harpe. La fameuse chevalière d'Éon, homme et femme, espion et ribaude, qui s'était depuis longtemps glissée chez elle, renchérissait, avec mauvais ton, sur Beaumarchais, et se faisait parfois rappeler à l'ordre par Mme de Cheminot et par ses *fabuleux*.

Cet aventurier, d'Éon de Beaumont, l'un des agents de la diplomatie secrète de Louis XV, était né le 5 octobre 1728, à Tonnerre, en Bourgogne. Gaillardet, un des auteurs de la *Tour de Nesle*, né lui-même à Tonnerre, a écrit son histoire. Son acte de baptême porte que « le 7 octobre 1728, a été baptisé Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée, fils de noble Louis d'Éon de Beaumont, directeur des domaines du Roi, et de dame Françoise de Charanton. » D'Éon acheva ses études au collège Mazarin à Paris, et devint secrétaire de M. de Sauvigny, intendant de la généralité de Paris. Il fut reçu presque simultanément docteur en droit, avocat au Parlement et grand prévôt de salle d'armes.

Sa vie est trop connue pour que nous en disions davantage sur cet aventurier, si fameux par ses travestissements. Nous nous bornerons à dire que, toujours déguisé en femme, il mourut à Londres, dans la misère, le 9 mai 1810, âgé de quatre-vingt-trois ans. De l'autopsie faite solennellement de son corps par le père Elysée, le fameux premier chirurgien du roi Louis XVIII, il résulte que le chevalier d'Éon était irrévocablement *un homme*.

On comprend qu'un aventurier nécessiteux de cette espèce cherchât à s'insinuer dans toutes les sociétés. Il ne lui avait pas été difficile de s'introduire chez Mme de Cheminot, dont il mit de temps à autre le crédit et la bourse à contribution. Sa faconde audacieuse, l'intempérance de son langage, la multitude de ses contes lui avaient fait trouver grâce devant elle; mais se méfiant, en présence de ses *fabuleux*, de l'impertinence de sa langue, elle ne l'admettait plus qu'aux jours non officiels, ce qu'il regardait comme une faveur. « Êtes-vous bien sûre, lui demanda le malicieux Viennet, à l'un de ses mercredis, que cette chevalière d'Éon soit une femme? — Assurément, répondit-elle, puisqu'un jour qu'elle s'était, il y a bien longtemps, attardée chez moi pendant un affreux orage, je l'ai gardée à coucher. — Avec vous? — Mais sans doute; vous savez bien que j'ai le lit des quatre fils Aymon. » Elle n'avait pas achevé sa réponse que toute la chambrée partait d'un éclat de rire homérique, auquel elle finit elle-même par se mêler.

Terminons sur cet ambigu personnage par la citation d'une de ses lettres à Mme de Cheminot (1).

(1) Lettre donnée à l'auteur par Mme de Cheminot.

Londres, 21 Janvier 1802

« Chère citoyenne Cheminot, qui êtes une des colonnes la plus brillante et la plus éloquente de notre République puissante, croissante et affermie au milieu des combats, des batailles, des victoires, des triomphes et des trophées, avec quel plaisir j'ai reçu votre dernière lettre qui m'a été remise par notre cher et illustre citoyen Otto !

« Je suis bien charmée que vous ayez eu une conférence particulière avec mon bon et brave ami de Mourgues. J'ai toujours compté sur la candeur de son âme, sur la pénétration de son esprit et sur l'amitié sincère qu'il m'a jurée de vive voix et par écrit. J'ouvrirai avec lui une correspondance qui sera très efficace pour mon prompt retour, si elle passe par le canal de ma bonne et spirituelle amie Mme De Cheminot. Elle sera capable de cicatriser mes plaies et de les dessécher parfaitement, avec le secours de l'honnête, du prudent, du bienfaisant et du profond citoyen Maret, si puissant auprès du tout puissant Bonaparte, ce héros de la France, de l'Italie, de l'Égypte, de l'Europe, et qui fait régner dans l'ancienne et nouvelle Gaule la grâce par la justice.

« Mais je suis bien fachée que mon ami de Mourgues ait pris la peine, ainsi que vous et votre ami M. Cousin, secrétaire du Département de Paris, de parcourir toutes les listes d'émigrés de ce département et de celui de Tonnerre, ma patrie, car jamais je n'ai été ni pu être mise sur aucune liste générale ou particulière d'Émigrés aristocrates et aristocruches, — puisque je suis retournée à Londres en 1785, avec la permission du feu Roi, du comte de Vergennes, pour venir ici poursuivre mon grand procès contre l'héritier du feu Lord Comte de Ferrers, amiral d'Angleterre, qui a reçu le dépôt d'argent que Louis XVI avait fait mettre entre ses mains pour moi, par Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, de célèbre mémoire : et, depuis ce temps, l'amiral Ferrers est mort, et je ne puis retirer mon argent de la succession de ce noble lord qui était de la maison d'Anjou-Plantagenet, où tous les biens sont substitués à l'aîné mâle, de mâle en mâle. Pour moi, je dis de mal en pire ; car à toute cette noble race de Ferrers, on ne peut lui dire pire que son nom.

« L'honnête, le brave citoyen, l'honorable sénateur M. Barthélemy, mon ami, a pleine connaissance de tous ces faits, et M. Otto, dès le mois d'avril 1800, a envoyé à l'honorable citoyen Ch.-Maurice Talleyrand, ministre des Relations étrangères, copies certifiées par lui de tous mes passeports de la Convention nationale et du ministre anglais pour mon retour en France, et je vous les ai fait voir ici ; mais je n'ai fait remettre aucune pétition au brave Lauriston, n'ayant jamais eu l'occasion de le connaître ; car j'étais déjà sortie de l'armée avant qu'il fût entré dans la matrice de Madame sa mère, avant même que les trompes de

Fallope eussent sonné la charge à l'arrivée du brave aide-de-camp de notre héros Bonaparte.

« Dès 1792, j'ai offert mes services à la Convention nationale, et M. Carnot l'aîné a daigné y mettre un grand intérêt en étant l'honorable rapporteur de ma pétition pour servir encore ma patrie avec zèle. Mes services ont été acceptés. M. Le Brun, alors ministre des Relations étrangères, et M. Pache, ministre de la Guerre, m'ont envoyé des passeports honorables et des lettres de compliments très flatteuses, mais ils ont oublié de m'envoyer l'argent nécessaire pour me mettre en route. Quand j'ai voulu partir, j'ai été arrêtée pour dettes, et je suis restée ici prisonnière de guerre, sous deux cautions et sur parole d'honneur, ainsi qu'il est notoire à l'office public du Baillif de la cité de Westminster et à l'office public du Shérif de la Cité de Londres.

« Comme mes sentiments particuliers sur la nécessité d'une sage réforme en France, étaient bien connus en Angleterre, tant par mes ouvrages imprimés que par les papiers publics de Londres, je n'ai pas reçu le secours d'un shelling du ministère anglais. Car ici les ministres du Roi, comme ceux de l'Église, suivent à la lettre l'Évangile et disent : *Quiconque n'est pas pour nous, est contre nous*. Aussi fière qu'une Écossaise, pour ne leur rien devoir et n'être point mercenaire des opinions des autres, j'ai travaillé de corps et d'esprit, j'ái vendu ma maison et mes meubles, j'ai vendu la belle garde-robe que Mlle Bertin m'a fait par la générosité du Roi et de la Reine ; j'ai vendu publiquement mon argenterie et mes diamants, j'ai vendu quelque chose de plus précieux pour moi, savoir plus de 6,000 volumes choisis en langues orientale, grecque, latine et angloise.

« Je n'ai voulu voir ici aucun émigré, ni grand ni petit, ni homme, ni femme, ni évêque, ni abbé mitré, crossé et à crosser, ni curé, ni prêtre, ni tonsuré et encore moins de défroqué ; car s'il faut se défier d'un cheval par derrière, d'une femme par devant, il faut se défier d'un moine de tous côtés.

« Dans ma position à Londres, je suis entourée de dettes indispensables pour logement, nourriture et habillement. Depuis le 25 août 1796, je ne suis pas sortie douze fois de mon lit, de ma chambre ou de la maison de Mme Marie Colle, ma compatriote, qui prend soin de moi ; — mariée depuis plus de 43 ans à William Colle, *engine maker to the royal navy of England*. Depuis 1792 qu'on a cessé au trésor national de me payer ma pension alimentaire, je suis restée ici sans grâce, sans graisse, sans force et sans argent. Comment me serait-il possible de marcher jusqu'à Paris ou jusqu'à Tonnerre sans argent, sans jambes, à l'âge de 75 ans, et de laisser ici derrière moi, en Angleterre, un grand nombre de papiers intéressans, et qu'on ne croit pas intéressans parce qu'on ne les connoit point?

Quand j'aurais été prophète, comment aurois-je pu prévoir qu'on auroit cessé, en 1792, le payement de la promesse particulière que Louis XV m'a

faite, *toute écrite et signée de sa main*, et cela pour une raison très secrète, qui est d'une nature que je ne puis la confier et prouver qu'au premier Consul Bonaparte ? et alors il sera le premier à dire : *Secretum Regis abscondere bonum est, et sacramentum Regis, sicut opera Dei, revelare et confiteri non honorificum est.*

« Comment aurois-je pu prévoir qu'en 1792 on cesseroit de me payer le traitement secret que Louis XV m'avoit fait? que Louis XVI m'a assuré comme une pension alimentaire et comme un bien paraphernal, que son ayeul m'a accordé, avec promesse royale de me donner un traitement plus considérable, lorsqu'il jugerait à propos de me faire retourner en France ? Après la mort inopinée de Louis XV, Louis XVI a jugé à propos de me faire retourner à Versailles et de m'assurer le traitement que son ayeul m'avoit fait, et il l'a confirmé par un contrat de douze mille livres de rente viagère, passé devant Fourcault de Pavan et son confrère, notaires à Paris, le 20 septembre 1775, à prendre sur les fonds destinés annuellement au service des Affaires étrangères, sur la tête de Mlle d'Éon de Beaumont, cy devant connue sous le nom du chevalier d'Éon, dont le sieur d'Harveley, garde du Trésor royal et ses successeurs seront caution. Cette constitution faite par l'ordre écrit et signé du Roi, sans aucune déduction ni retenue, dans aucun cas, et pour rembourser la dite demoiselle d'Éon de la somme de cent vingt mille livres, faisant partie d'une plus forte somme, qui lui était due pour les avances d'argent dans le service secret, politique et militaire du feu roi Louis XV en pays étrangers, dont copie collationnée a été envoyée en avril 1800 par M. Otto à M. de Talleyrand, ministre des Relations extérieures à Paris, et certifiée et collationnée par lui.

« Comment puis-je quitter Londres, si cet honorable ministre, si éclairé et si juste, n'a pas la bonté de *représenter mon cas tout particulier* au premier consul, pour me faire parvenir quelques années de ma pension alimentaire, qui me mettent en état de payer ici mes dettes indispensables, et partir honorablement pour l'honneur de l'ancien ministre plénipotentiaire de France à Londres, et pour moi-même ? J'ai servi utilement ma patrie dès ma jeunesse, je n'irai pas la desservir dans ma vieillesse.

« M. Otto sera témoin de l'emploi que j'en ferai pour payer, ici, mes dettes légitimes. Hélas! mon cœur ne (peut) plus contenir les sentiments de douleur, d'espérance, de sensibilité et de gratitude dont il est plein envers M. Otto, M. Maret, et mon cher ami de Mourgues, qui veulent bien s'intéresser puissamment à mon triste sort.

« C'est au grand Bonaparte que j'adresse mes prières et mes vœux comme au Dieu Mars qui a épuré les métaux ; il a purifié les mœurs féroces des enfants mal léchés de la liberté et du libertinage ; il les a éprouvés comme l'or et l'argent qui a passé par le creuset des chimistes et des alchimistes, et par le feu des combats, des batailles et des victoires.

« Dieu se sert de Bonaparte pour en faire le modérateur et le protecteur de la Gaule, ancienne et moderne, cisalpine et transalpine, parce que son administration est une régence de justice nationale, d'équité générale et personnelle, fortifiée par son génie, son courage, et par la gloire d'une paix qui assure le bonheur de la France, qui semblait s'en aller à *néant* sans notre grand Bonaparte.

« Paix, santé et prospérité à tous nos bons et illustres pacificateurs de l'Europe et à l'aimable Charlotte Cheminot, bonne amie de l'ancienne citoyenne Charlotte-Geneviève-Louise-Auguste

« d'Éon de Beaumont.

« P.-S. — Pour votre instruction particulière et celle de mon cher de Mourgues, je ne vous enverrai point les certificats de mes services militaires et politiques ; je me contenterai de joindre quelques témoignages modernes pour accélérer mon retour à Paris. »

La bonne Mme de Cheminot s'employa beaucoup pour relever l'équivoque personnage, et réussit peu. Il avait tellement fatigué les échos de ses doléances, de la bassesse desquelles on vient d'avoir un échantillon, que tous en étaient las.

Quant à notre Ninon, elle continua à tenir ses mercredis. Sa société s'augmenta d'un M. Cagnard, receveur général dans le Var. L'un des habitués les plus vifs, les plus en dehors, était ce même Viennet, déjà nommé, que naguères nous avons entendu lire à l'Académie française ses amusantes fables politiques et son Épître à ses quatre-vingts ans. Il l'avait connue assez jeune encore et avait vu se renouveler, dans cette galerie fantasmagorique, des générations de *fabuleux*. Parmi eux se distinguait Bannefroy, un ami et associé de M. Roy, depuis, quatre fois ministre des finances sous la Restauration. Venu jeune, avec Roy, du Fay-Billot, il l'avait introduit aux mercredis. La tête ornée d'ailes de pigeon, beau, souriant, prenant du tabac en homme de cour, taillé sur le patron d'un grand seigneur, Bannefroy faisait gaiement sa partie d'épigrammes avec le grand d'Espagne, prince de Masserano, et prenait part volontiers, d'un air doux et calme, aux niches que le narquois Viennet faisait à la Divinité, et celle-ci, trompée par l'allure paterne de Bannefroy, n'avait eu garde de le soupçonner.

Très éloignée de l'avarice de la galante Mlle La Guerre, cette héroïne de l'Opéra, fille d'une marchande d'oublies, Mme de Cheminot, plutôt prodigue que ménagère, avait cependant une manie, c'était de faire figurer à ses ambigus un grand gâteau de Savoie en forme de tour ou de Panthéon, avec Amour en pâte au sommet, sans jamais y mettre le couteau. Impatienté de voir sans cesse

reparaître en scène ce comparse aussi ambitieux qu'inutile, Viennet avisa, avec le Curieux, de piquer au-dessous une épingle chaque mercredi, comme jeton de présence. « La tour prends garde de te laisser abattre ! » On l'abattit un jour, au grand désespoir de la dame, et l'on y compta quarante épingles. La tour avait duré dix mois, existence assez belle pour un gâteau.

Mme de Cheminot vieillissante n'était pas dévote, faute de trouver le temps de le devenir. Enfin, après une assez courte maladie, tout à coup déchue de ses derniers regains de beauté, elle ne fut plus qu'une vieille médaille plâtrée. Une rechute l'abattit tout à fait, elle eut peur, se hâta de faire quelques bonnes œuvres, et l'on trouva le moyen de la faire mourir en façon de sainte, fort confessée et saturée d'eau bénite. Elle avait institué pour son exécuteur testamentaire le gendre de M. Bannefroy, M. Amelin, conseiller à la cour royale de Paris, auquel elle associait les conseils, qu'elle suivait peu, de M. David, un homme éminent, que nous avons connu conseiller d'État et chef du bureau du commerce, sous le règne de Louis-Philippe. Fidèle jusqu'au dernier jour à sa manie aristocratique, elle avait choisi pour légataire universel, non pas quelque mince rejeton de famille de Pont-à-Mousson, mais un petit magistrat, à elle tout à fait étranger, et qui, de fortune, avait l'honneur de porter le nom de De Cheminot qu'elle avait adopté.

F. FEUILLET DE CONCHES.





LE SALON DE *L'ESSOR*

LETTRE DE BRUXELLES



PRÈS les XX, qui provoquent régulièrement une bataille d'art, dont il convient de les féliciter, voici *l'Essor*, plus ancien en date, vivant des ressources de son cru, sans recourir à l'étranger, et progressant d'année en année. Depuis douze ans, la phalange s'est augmentée, fortifiée, et les débutants d'autrefois sont aujourd'hui en pleine possession d'eux-mêmes.

Le premier est, à coup sûr, M. Jules Frédéric; ses amis même le considèrent ainsi, bien qu'il ait la modestie de ne pas s'en douter. Son envoi de ce jour le place dorénavant parmi nos premiers artistes, et l'on peut le classer définitivement parmi les jeunes maîtres de l'école moderne. En une vaste frise, composée de onze panneaux, il fait, au fusain, l'histoire du *Lin*, depuis la moisson jusqu'à la chemise, en passant par toute la genèse de l'industrie linière.

Simples panneaux décoratifs, croira-t-on sans doute. M. Frédéric voit plus haut et plus loin ; sa main donne de la grandeur à ce qu'elle touche ; et de telles œuvres ne devraient quitter la salle d'exposition, que pour entrer dans un musée, où l'on pût aller, comme à un pèlerinage, les admirer en sa dévotion d'art. L'espace nous manque pour détailler les merveilles de M. Frédéric, que *l'Essor* a l'insigne honneur de posséder. Il nous faudrait citer et analyser tour à tour ses trois têtes d'enfants, qui rappellent avec tant de bonheur les inoubliables *Boëchelles;* des paysages, vallons pleins de soleil, où l'herbe se veloute de tendres clartés ; une impressionnante *Tête d'ouvrier ;* d'autres choses encore, où l'artiste ne faut jamais aux promesses anciennes, si magistralement tenues aujourd'hui.

Une impression générale de cette exposition nous est restée, bonne pour les questions de facture, mauvaise pour celles de tendances. Il nous semble que l'art devient trop littéraire, tend à fixer des idées et non des formes ; qu'il ne se borne plus à donner ce qu'il voit, mais ce qui est au delà de la simple vision physique. Nous admirons assurément M. Lévêque, dont un carton gris reproduit les affres d'un *Démoniaque,* tordu de douleur à la vue du crucifix que lui tend une implacable main ; la ligne est nerveuse, la composition habile : mais nous y revivons du Péladan ou du d'Aurevilly — qui sont gens de lettres. N'est-ce pas de la littérature aussi que nous offre M. Ernest De Bièvre, en ses dessins où s'immobilisent des idoles aux mamelles pendantes, aux têtes d'Apis, qui semblent destinées à illustrer le livre d'Éliphas Lévy ? Nous savons que la Kabbale est de mode ; on s'occupe beaucoup des choses occultes, dans la littérature courante, et les romanciers se livrent avec excès à la « culture » du grand arcane, mais en art, à moins d'être Gustave Moreau, ou simplement Fernand Khnopff (que *l'Essor* a malheureusement perdu), ce genre doit rester aux poètes ou bien aux décorateurs plus ou moins érudits des Éden-théâtres.

Les recherches de ce genre nuisent souvent ; à notre sens, le peintre doit voir, sentir, et ne pas paraître trop savoir ; M. Delville, un tout jeune, qui, depuis certaine jeune fille en jaune de joyeuse mémoire, a fait de considérables progrès, nous donne, entre autres œuvres d'une plus belle allure, le tableau d'une malheureuse en mal d'enfant ; tableau qui, malgré de réelles qualités de faire, choque par son caractère gynécologique trop précis. Il faut plus que du talent pour sauver de tels sujets, et M. Jean Delville ne prétend certes pas avoir déjà du génie. Les chairs, en cette toile, sont bien observées ; la poitrine gonflée et tendue par le spasme de la douleur, les yeux révulsés, les mains tordues, expriment l'horreur voulue, mais c'est de l'horreur insuffisante en art. Autre part, le même artiste expose une femme à demi nue encore, qui ressemble à la première par cette recherche névropathique que nous signalions. Regard

éteint, mains sèches, corps abîmé, elle ressemble, avec sa longue aiguille piquée japonaisement dans les cheveux, à certaines fleurs du mal de ce magicien Rops, dont M. Delville a subi l'évidente et d'ailleurs infuyable empreinte.

Ce qu'il nous faut noter ici, tout en prévenant le lecteur que nous sommes, en le cas présent, bien suspect de partialité, c'est l'exposition de M. Léon Herbo. Depuis bien longtemps, nous avons dit et écrit combien sa couleur nous était déplaisante ; de nature exubérante, il exubère aussi dans ses tableaux, et les tons s'y entendent mal ensemble ; c'est comme un vieux ménage ! Nous avons assez de ses orientales dont les yeux ont les proportions de l'infini, les lèvres une volupté de sorbets et les seins un ton de fraise artificielle. Tableaux pour l'exportation, trop vite faits, trop facilement vendus — médiocres, sinon mauvais. Lorsqu'il se prend au portrait, M. Herbo se montre tout autre ; un scrupule le saisit, et sa facture elle-même se modifie. Son portrait du *Colonel O'Sullivan de Terdecq*, du 2e Guides, est remarquable d'allure et de ressemblance. Le beau militaire que tout Bruxelles connaît, est campé avec une crânerie superbe ; sous l'arcade sourcillière, relevée à droite par l'habitude du monocle, l'œil brille expressivement ; le teint est vivant, l'homme est sous la tenue brillante, avec son air vainqueur de soldat. Dans une note plus sobre et moins éclatante est la tête de notre confrère *Francis Nautet* du *Journal de Bruxelles*. Il est là dans la pose que nous lui connaissons ; accoudé, cigarette à la main, binocle aux yeux, souriant, bon enfant qui critique sans le vouloir ; et lui aussi vit intensément dans ce portrait à fond sombre qu'éclaire sa bonne figure franche et loyale.

Sur un chevalet, où l'on a déposé les couronnes qui ornaient douloureusement, à l'église, le catafalque de *Charles Warlomont*, se dresse le portrait du soldat mort en terre d'Afrique (1). M. Herbo connaissait le lieutenant vigoureux et beau que la mort a pris, et, avec le secours d'une simple photographie, est parvenu, de souvenir, à reconstituer en quelques jours les traits de celui qui n'est plus. Il faut qu'il ait mis son cœur en ce tableau pour être parvenu à un tel résultat de ressemblance, d'animation, et plus : d'une tristesse que n'a pas le portrait-carte et qui nimbe l'expression jadis si joyeuse du frère aîné que l'on ne verra plus jamais. Notre partialité est bien légitime, et ici nous ne pouvons voir ni dessin ni couleur, nous voyons une tombe que M. Herbo a délicatement fleurie de son art.

(1) Charles Warlomont, lieutenant au régiment des Grenadiers, frère de notre collaborateur Max Waller, mort le 2 février 1888, à Boma (Congo), au service de l'État indépendant du Congo. (N. d. l. d.)

***

C'est une mauvaise idée qu'a eue la famille de feu Léon Évrard, de réunir, en une salle de *l'Essor*, les œuvres du jeune peintre qui promettait tant. L'artiste, après des tâtonnements qui n'étaient pas exempts de défaillances, était arrivé à une note définitive dans l'art décoratif. Certains cartons, où s'exquisse la vie de l'ouvrier, ont une belle allure, et tout faisait espérer pour Évrard un avenir dans le genre où il commençait à trouver sa voie. Nous aurions voulu que rien ne rappelât les débuts du pauvre camarade, et que l'on ne tint compte que de ses coups d'essai derniers qui faisaient présager des coups de maître prochains.

Maître ! ainsi apparaît Adolphe Hamesse, en ses paysages où la nature s'illumine de fluides clartés; nous lui reprochions autrefois les reflets métalliques de certains étangs où sa palette semble se complaire; aujourd'hui ces duretés ont disparu, l'harmonie des tons est faite, et certaine église villageoise, plantée en la solitude d'un verger où les arbres sont comme les croix feuillues du cimetière, est une toile de premier ordre qui classe définitivement le peintre parmi nos meilleurs paysagistes. Sans recourir aux méthodes nouvelles, encore incertaines, M. Hamesse caresse ses toiles d'une gamme de couleurs saines, justes, où se mobilise, en des sentiments poétiques, la nature vue par un méditatif de talent; dans ce genre, il faut citer son *Coin d'étang, le soir* où flotte la vague mélancolie des heures crépusculaires. Dans une autre note est Alexandre Marcette, l'Anversois qui, en ce moment, modifie, à Rome, son coloris souvent sombre ; le ciel bleu se reflète en lui maintenant, et la gaité se fait en ses évocations ; notre climat offre des atmosphères plus subtiles à transcrire que celui, tout en vif, du midi ; c'est ainsi que Léon Dardenne tente de porter sur ses toiles les gris si fins de nos brouillards. La *Vue de Bruxelles*, prise du haut de la terrasse que le jeune peintre a disposée jouxte son atelier, est, bien qu'un peu terreuse, d'un intime sentiment ; ce n'est pas encore œuvre faite. M. Léon Dardenne est un chercheur, épris de son art, dont il possède déjà les ressorts, mais qui n'a pas indiqué la voie où le portera son dûctile talent. Il est, comme M. Fernand Delgouffre, dans la période hésitante qui déconcerte la critique. Nous aurions beaucoup à dire sur l'envoi restreint de ce dernier qui, de peintre amateur qu'il était, il n'y a pas très longtemps, est aujourd'hui clerc de la confrérie essorienne. Son paysage, une rue croulante, est plein de qualités, Et si l'on peut discuter la sauce rosée dont il est baigné, il faut y reconnaitre un réel souci de vérité vécue. Les deux études, *Torses féminins*, ne sont pas non plus exempts de fautes.; le coloris a de vagues duretés qui se corrigeront



Un coin d'étang, le soir, dessin d'Adolphe Hamesse, d'après son tableau.

lorsque le peintre sera plus maitre de lui-même. Il nous faut les noter comme de très heureuses indications, et en applaudir l'audace.

M. Omer Coppens apparaît sous un jour nouveau. Sans tomber dans les exagérations du néo-impressionnisme, il a des tendances hardies, et marche allègrement au but. Son *Lever de lune*, sur la digue de Heyst, traité en bleu sur bleu, est vraiment attachant. Cette plage crépusculaire, où semble épandue la voie lactée, avec, sur la mer calme, quatre barques éparses, et au fond, le point rouge du phare lointain, est d'une grande simplicité de facture et d'un très communicatif sentiment.

Nous n'en dirons pas moins de l'*Orion* de M. De Vleeschouwer, un dessin de nuit bien travaillé et méritant.

M. Amédée Lynen est encore un « littéraire ». Sa *Sorcière*, décorativement encadrée de dessins magiques et symboliques, n'est pas une trouvaille à vanter. Outre qu'elle n'a rien de bien satanique, on y découvre de singulières défaillances d'exécution. Les jambes de la femme sont en bois, sans nerfs, muscles, ni sang ; et la composition générale manque de relief et de nervosité. La femme de M. Delville, dont le torse nu éclate de lumière, a un bien autre frissonnement de perversion ; au reste, M. Lynen se rattrape avec sa *Fille de cabaret*, bien juste et très amusante en sa vulgarité flamande. Il y a un peu de Lynen aussi dans la frise de la *Procession de Furnes*, où M. Dardenne a mis toute sa verve, mais qui n'a pas de qualités fort personnelles.

Puisque nous sommes parmi les joyeux, il nous faut noter le cas de M. Eugène Van Gelder, peintre et critique à la fois, demi-peintre et demi-critique, dont les articles ont une saveur douteuse de peinture, et les tableaux des prétentions littéraires qui se devinent. M. Van Gelder, en une exposition incohérente, fit naguère de merveilleux pastiches de Raffaëlli. C'était de la critique d'art, satiriquement mordue au pinceau, et la galerie eut un succès de franc rire. Seulement, à force de blaguer Raffaëlli, M. Van Gelder s'est laissé prendre à l'influence de l'impressionniste parisien, et les ouvriers qu'il représente, sérieusement cette fois, ne sont plus du tout de M. Van Gelder ; celui-ci a péri par où il avait péché, et c'est la revanche de Raffaëlli !]

MM. Houyoux et Halkett sont tous deux en progrès ; ils avaient le même défaut de vulgarité qui faisait oublier bien de leurs mérites et suffisait à écarter la sympathie. Sans nous arrêter à une *Ondine* réjouissante, dont la lyre en carton a des drôleries inconnues, nous pouvons faire l'éloge d'une *Petite fille en blanc* que M. Houyoux a délicatement et presque élégamment travaillée. Un portrait de M. Halkett nous a fait la même surprise agréable.

M. Louis Ludwig cumule les talents de peintre et de sculpteur. La *Fillette au pain* est un pastel de belle marque, où l'on sent, aux nervosités du modelé, la main qui sait manier la cire vierge.

* * *

Ne faisant pas ici de distribution de prix, nous omettons volontairement certains noms qui nous semblent assez obscurs. Un journal d'art, auquel malheureusement des partis pris excessifs enlèvent la force de la sincérité, a jugé bon d'étrangler, en quelques clichés d'intransigeance facile, l'Exposition de *l'Essor*.

Les jeunes peintres du groupe ne seraient que des « conservateurs » et des épuisés. C'est injuste et inexact. Il est aisé de casser des vitres en art, et avec art ; mais l'étonnement n'est pas toujours de l'admiration, et, à notre sens, il est plus méritoire d'être remarquable et remarqué par une valeur qui ne doit rien à l'audace. *L'Essor*, assurément, ne se livre pas à des orgies de néo-impressionisme ; mais, marchant dans une voie qu'ont illustrée des maîtres, il marche d'un pas ferme et sûr. Que l'on examine *La petite fille et la brebis* de M. Jean Degreef, on reconnaîtra que ce n'est point banal, — loin de là. Une salade de tons crus, fatiguée par une main experte en pareille cuisine ; des couleurs vives qui ne choquent pas et dont l'habile superposition produit un intense effet de lumière estivale.

D'une note plus atténuée est l'envoi de M. Dierickx. Celui-ci voit gris, et ses toiles ont quelque chose de vaguement enfumé. C'est ainsi que le *Portrait de Jules Lagaë*, d'une extrême ressemblance, d'un beau modelé, semble fait par un temps de brouillard. Nous préférons les deux motifs décoratifs où M. Dierickx met une envolée plus sincère, et qui indiquent pour l'artiste une route où nous le rencontrerons victorieux.

Dans ses *Pêcheurs de Doel*, M. Armand Heins nous rappelle un peu le maître Ter Linden, par les tons rosés de son eau ; soir mélancolique transcrit avec une grande douceur et montrant, par la sûreté du trait, que M. Heins est, non seulement peintre, mais expert dessinateur. Au même sentiment triste appartient le *Soir d'impasse* de M. William Jelley ; il semble qu'un son d'orgue du dimanche monte de ce coin sombre où les maisons rêvent comme des êtres vivants, au milieu des obscurités naissantes. Certains coins de Pieter de Hooghe nous ont, avec plus de majesté, produit l'impression de ce tableau fait d'âme et de pensivité.

Nous ne pouvons passer sous silence MM. Mayné et Neuhaus, qui cependant n'attirent guère. La *Procession* du premier, composée avec une recherche honorable, est le résultat d'un grand effort ; mais M. Mayné n'a pas joint à la simple facture matérielle, le frissonnement religieux qui était requis. Il y a même un peu de charge en ses personnages vulgaires, paysans et désagréables à voir ; on ne pourrait guère critiquer l'ordonnance de cette procession, mais l'in-

terprétation en est peu avenante et les tons s'y choquent de façon plus que criarde ; M. Neuhaus, de qui nous nous sommes laissé dire qu'il est élève de Von Uhde, n'est guère moins déplaisant. Reprenant le thème de M. Hermans (*A l'aube*), de M. Giron (*Les deux sœurs*), et de M. Simons (*l'Abandonnée*), il nous fait une variation peu intéressante sur le pauvre enviant le sort du riche. Une mariée sort de l'église et un ouvrier semble trouver cela très douloureux. Aussi tout le tableau est-il en demi-deuil : de la craie qui broierait du noir !

Après avoir signalé l'*Étang*, d'une vaporeuse poésie, de M. Camille Wolles, le pénétrant *Coin de place* de M. Baertsoen, une *Sanguine*, de M. Ciamberlani, deux portraits de M. Duyck, l'envoi de M. Hannoteau, tombons dans le plâtre, la cire et le bronze que M. Juliens Dillens triture toujours avec la même vigueur. Épris des formes effilées et graciles, l'artiste à qui nous devons l'exquise *Figure tombale* et l'élégant *Allegretto*, se révèle une fois de plus parmi les premiers, dans une cire réduite : *Projet de monument funéraire à un homme d'État.* Si c'est de Charles Rogier qu'il s'agit, voilà qui ferait mieux que la traditionnelle statue où l'on immortalise de notre temps la redingote des grands hommes. Couché aux pieds de la Gloire, qui tient au-dessus de sa tête les palmes que le temps ne flétrit point, dort l'illustre défunt. Le groupe est simple de ligne, mais c'est un groupe où les parties s'accordent et font un parfait ensemble, un groupe d'une allure austère et grande, que nous espérons pouvoir admirer un jour sur une de nos places publiques.

M. Devreesse, outre un amusant dessus de pendule qui représente une *Amazone*, expose une statue de Palfyn, l'inventeur du forceps, statue refusée au concours en même temps que celle de M. Jules Lagaë qui lui fait vis-à-vis. (On sait que M. Vinçotte a eu le triomphe aisé dans ce concours où le mot : « Place aux jeunes ! » eût peut-être dû lui suggérer un courtois désistement.) M. Devreese a fait un Palfyn sans forceps et se livrant sur une tête d'enfant à un mesurage craniologique ; à part ce manquement, son homme est heureusement traité. Mais à l'exemple de M. Lagaë, il n'a pas suffisamment fouillé son œuvre ; cela manque de nerfs et de vie ; les deux Palfyn sont figés dans les plis de leur cape, sous laquelle on devine peu la palpitation du corps. Le même reproche est à faire à M. Samuel qui drape l'ami Léon Dardenne dans son manteau des grands jours, sans faire valoir les sinuosités pittoresques de ce vêtement (célèbre à Bruxelles !). L'allure et la tête sont justes ; l'ensemble est froid. M. Samuel se multiplie, au reste. Témoin son *Au soir*, statue en grandeur naturelle d'un travailleur de l'âge d'or, travailleur dûment nu, qui, au retour de la tâche, rentre au bercail, chargé de ses outils, et se grattant la cuisse gauche avec sincérité. Tout jeu à part, certains détails sont bien observés et rendus, et l'œuvre peut être comptée comme une promesse de marque.

Est-ce tout? Je le pense.

Ce que nous retirons de ce Salon, comme effet général, c'est le grand souci de travail de tous ces jeunes artistes. *L'Essor* réunit un groupe d'éléments pleins de vie et d'émulation. Si d'aucuns ne piaffent pas dans les landes où l'on s'égare souvent, ils ne piétinent pas sur place et font avec simplicité et avec sincérité — de l'Art.

MAX WALLER.





LES FÉMININS DU ROMAN

DICKENS ET M. ALPHONSE DAUDET



ICKENS est né à Londres, dans les brouillards; M. Daudet à Nimes, en plein soleil. Les origines sont bien tranchées : nord, midi. Les talents le sont moins. Il serait assez téméraire de refaire ici, après M. Taine, après M. Montégut, après tant d'autres, le parallèle de l'Anglais et du méridional, et des artistes de chaque pays. Surtout cela ne servirait qu'à montrer chez nos deux écrivains une singulière transposition, un singulier échange de lignes essentielles, propres à la race et au climat. Est-ce l'épanouissement démesuré, l'excès des émotions, le bouillonnement perpétuel des méridionaux? Dickens a mis tout cela dans ses livres. Est-ce la faculté d'observation et d'analyse, qui procède du dehors au dedans, qui s'exerce à droite et à gauche, pêle-mêle, sur tous les types rencontrés, qui permet de les



creuser, de découvrir les rouages les plus fins, d'étudier sur eux l'action des chocs, des poussées, des courants extérieurs, des passions de toute sorte ? Mais cette faculté anglaise, c'est celle que nous admirons tant chez M. Daudet ; de même le pessimisme, cette plaie du nord, on la trouve au suprême degré dans certaines pages de *Jack*, de l'*Évangéliste*, du *Nabab*. Par contre, Dickens voit dans le fait particulier le fait général, dans l'individu le type : ses personnages sont surtout créés de toutes pièces, il est visionnaire autant qu'un Provençal.

Il y a donc eu échange entre les patrimoines des deux races ; le domaine anglais, nettement séparé du méridional sur plusieurs de ses parties, est allé le joindre sur une autre, et sur une autre encore a été rejoint par lui. En même temps il y a eu rencontre, union sur un vaste terrain à égale distance des deux pôles, le terrain féminin.

Il est bien féminin cet espace indéfini que nous essayerons de limiter. Les deux romanciers n'y ont pas seulement contemplé et fouillé à loisir ces fins visages, ces adorables caractères de femmes qu'ils nous décrivaient à mesure. Ils n'y ont pas seulement découvert le charme, ce parfum de calme et de songe, dont leurs œuvres sont imprégnées. Ils ont surtout réussi à établir entre eux et le public féminin une secrète entente, qui rattache perpétuellement les lectrices à leurs romans, et les ramenait toujours fidèles, à chaque nouveau chef-d'œuvre. Il n'est pas de femme d'esprit un peu cultivé qui ne connaisse à fond les œuvres de M. Daudet ; il n'en est pas qui n'ait lu Dickens, du moins aux moments de grand loisir, car cette lecture exige plus d'attention. Pourtant les aventures racontées par l'un et par l'autre sont à peine romanesques ; les figures à secret que M. Daudet nous a quelquefois présentées, bien des femmes n'y peuvent mettre qu'un nom, sans y rattacher aucun souvenir. Enfin tous ces livres sont très sains ; aucun d'eux n'a eu le sort de *Madame Bovary :* les maris les permettent, les recommandent à leurs femmes ; ce ne sont pas des fruits défendus.

I

D'un livre simplement feuilleté, il en est comme d'un tableau simplement entrevu — ce qui frappe d'abord, ce qui retient ensuite, enfin ce qui plaît au premier examen, c'est surtout la couleur. Une femme se promène au Salon, sans savoir tout à fait par cœur le compte rendu des journaux : elle traverse une salle tapissée d'inconnus, et elle fait glisser son regard sur chaque toile, juste assez lentement pour qu'autant de petites taches multicolores se soient formées au fond de ses yeux. Elle passera ainsi, mais il suffira, pour l'arrêter, d'une teinte dans telle ou telle tache, d'une nuance qu'elle aime, ou qui la saisit par sa force, son éclat, sa délicatesse. Elle s'approchera et elle regardera un instant, quoi ? souvent un

tableau qui n'a qu'une jolie apparence d'idée. — Cette femme achète un livre, un roman, qu'elle oublie tout le jour sur sa cheminée. Restée seule le soir, en rentrant du théâtre, elle aperçoit le délaissé, et très confortablement enfoncée dans ses oreillers, elle se met à couper les pages, distraitement et n'importe où, au milieu, à la fin. Elle songe beaucoup à la soirée écoulée, à la robe de Mme X..., à la moustache en crins de M. Z. (non, cette moustache !), à la moustache en soie de M. Y. (oh ! cette moustache !) ; et le couteau fait son œuvre, les pages tournent, les taches se succèdent comme au théâtre, mais toutes noires et toutes laides : le sommeil vient. Quelquefois pourtant trois heures, quatre heures après, la dormeuse veille encore : même elle lit furieusement, et si l'on cherchait comment le pauvre livre a pu chasser les souvenirs et le sommeil, on apprendrait bien vite qu'une seule phrase, une seule expression a accompli le miracle : non pas l'idée, la forme. Bon gré mal gré il a fallu finir le paragraphe, le chapitre, revenir en arrière, pousser ensuite plus avant, et le livre se ferme, achevé souvent, vers cinq heures du matin, cela grâce à des trouvailles de style.

Ce triomphe de la couleur dans un état extrême, presque désespéré, s'accentue et s'affirme, plus indiscutable encore, au grand jour. Là, c'est aux premières pages que le plaisir commence, et que cet amour tout féminin de la forme visible et tangible trouve à se satisfaire. Chez M. Daudet la couleur déborde : c'est un éblouissement continuel. On dirait qu'il a gardé dans le cerveau tout le ciel de son midi, ces décors prodigieux où il fait mouvoir ses personnages, ces costumes étincelants dont il les revêt, où nous les reconnaissons tout de suite, mais que nous comparons avec un peu d'envie à notre propre défroque. M. Daudet, quand il écrivait le *Nabab*, regardait Paris en méridional; dans *Numa Roumestan*, dans les deux *Tartarins*, peut-être a-t-il un peu trop regardé le midi en Parisien. Là du moins les idées et le langage avaient déjà tout leur cortège d'images bien vivantes : les moindres mouvements intérieurs se traduisaient en énormes effets, d'une richesse et d'une variété de tons incroyables : il suffisait de copier. — Avec cette ressource inépuisable d'images qu'il conserve en lui-même, ou qu'il tire de ses modèles, M. Daudet peut introduire ses lectrices aux plus mystérieux détours des problèmes psychologiques, tout en leur évitant la peine de l'abstraction. Elles n'aiment guère à manier de simples idées, sans corps, sans figure réelle ; même la description toute nue d'un état d'esprit les fatigue, quand cet état n'a pas son contre-coup immédiat dans une expression de physionomie, dans une attitude, dans un fait matériel. L'image les frappe, évoque à leur pensée tout ce que le romancier voulait leur montrer ; et il n'importe alors qu'il s'agisse, par exemple, d'un danger physique, ou d'un danger moral, étrange et compliqué.

La touche de Dickens est tout aussi puissante, mais moins habile. Il ne s'embarrasse jamais de pure psychologie, et qu'il ait à peindre un visage, un caractère, une situation, c'est toujours par le dehors des choses et des êtres qu'il nous

révèle leur existence intime. Les portraits de ses personnages sont achevés comme ceux que trace M. Daudet : ils restent invariablement physiques : toutes les pensées, tous les sentiments percent l'enveloppe, et nous apparaissent dans une contraction du visage ou dans un sourire, dans un geste, dans un acte quelconque. D'ailleurs si Dickens a peu de goût pour l'abstraction, sa tendance naturelle le porte aux enchaînements d'images; ce sont des traînées de poudre toutes préparées : une étincelle tombe et la traînée s'enflamme. Chaque roman renferme ainsi une foule de hors-d'œuvre, des morceaux taillés en plein drap poétique, et qui à première vue semblent ajoutés après coup.

Les deux romanciers décrivent volontiers les choses, à l'occasion sans doute d'un fait quelconque, mais au fond pour elles-mêmes. Le résultat est merveilleux, l'évocation complète; ici encore cette vision subite de l'écrivain, qui lui inspire l'image, tombe comme un éclair sur son esprit déjà préparé. Ce travail antérieur pour les êtres, c'est une longue étude psychologique : pour la nature c'est une attraction qui n'est pas identique chez Dickens et chez M. Daudet.

L'un et l'autre ont pénétré la vie des choses; ils en ont eu l'impression très vive d'abord, puis l'intelligence complète : par delà les feuilles, les écorces et les moelles, par delà les croûtes rocheuses, dans l'alternance des innombrables phénomènes que chaque saison fait naître, c'est la vie universelle qui les a saisis. — Mais comme elle se montre plus douce en Provence; comme la nature s'épanouit, jusqu'à l'excès parfois, dans le bien-être de ce climat béni : on l'entend chanter son hymne de joie dans le bruissement qui court par les blés, quand la brise fait onduler les épis d'or; on la voit gaiement souriante au fond du nid à teinte douce que la rose nouvelle garde pour son abeille préférée, et le soir quand la nuit tombe, on la retrouve lasse de désirs, avec cette chaleur qui monte par bouffées vers le ciel, comme du corps de la femme aimée au visage de l'amant penché vers elle. On s'imagine volontiers un habitant du midi qui passerait des mois, des années, à guetter l'éclosion des fleurs, à écouter le cri des cigales. La joie de cette nature est contagieuse; on est au milieu de son exubérance comme dans un bain qui assouplit les membres, qui rend le corps plus léger, et donne à l'être tout entier un surcroît de vitalité. On se sent unité dans ce grand tout; on y éprouve un sentiment d'étroite solidarité, que n'inspire presque jamais la foule humaine. On participe à cette vie intense; c'est d'une sympathie indéfinissable qu'elle entoure l'homme, c'est avec la même sympathie que l'homme la contemple et l'admire dans ses moindres détails. — Voilà sans doute le genre d'attraction que la nature a dû exercer sur M. Alphonse Daudet; son tempérament de méridional, les circonstances de sa première jeunesse l'ont conduit à une intimité confiante, presque amicale avec les choses : de là lui est venu, non pas l'amour même de la nature qui était inné, mais dans cet amour une nuance toute spéciale de reconnaissance

attendrie. Tout cela se marque dans une certaine complaisance à parler d'elle, sur le ton de flatterie discrète et d'éloge sincère que l'on a pour une bienfaitrice et une amie.

Ce lien entre la nature et l'écrivain, que les descriptions font supposer chez M. Daudet, il est tout autre chez Dickens. L'attraction, ici, est irrésistible, impérieuse : elle ne procède pas d'une sympathie raisonnée. L'écrivain la subit. On ne voit même pas qu'il y éprouve ni plaisir, ni peine : c'est une inspiration poétique qui le saisit et le secoue, comme un oracle sur son trépied. D'ailleurs, la source même de cette agitation est en lui : il faut bien qu'elle soit en lui, puisque le même lyrisme reparaît, pour le récit d'un acte humain, comme pour la description d'une nuit d'orage en rase campagne. Seulement le champ des actions humaines est borné; l'invention poétique, qui ne trouve pas une matière suffisante dans le drame, cherche à côté des ressources nouvelles : elle fait intervenir, elle enchâsse dans le drame même des éléments qui d'apparence y sont fort étrangers. La nature est là, qui livre à l'artiste la variété infinie de ses formes, de ses couleurs; la poésie, rien qu'en nous la contant, peut se faire calme ou orageuse, ensoleillée ou noire : elle ne trouve de limite à son essor que dans les forces du poète, jamais dans l'immense étendue du sujet. C'est une forte tentation pour un romancier qui est en même temps poète de mêler de simples descriptions à son récit. Mais il risque d'oublier très vite le récit même au milieu des fleurs, des arbres, dans la mer d'Islande ou dans un coin du Berry; le lecteur s'impatiente et saute les pages. Chez Dickens l'intérêt du roman ne faiblit pas, le mouvement de l'intrigue ne s'arrête pas un instant, parce que la nature elle-même y joue son rôle. Elle sollicite un personnage à quelque crime atroce, elle en avertit un autre du péril qui le menace, elle murmure des choses tendres à l'oreille d'une jolie fille, elle souffle des pensées d'ambition, d'amour, de colère, d'envie; c'est un immense personnage qui surveille les petits êtres humains et les dirige souvent, dont la vie se mêle sans cesse à la nôtre, agit sans cesse sur la nôtre, sur notre caractère, sur nos sentiments, et même à notre insu, sur nos volontés. Et cette vie, avec tous les menus faits qui la composent, est indéfiniment morcelée par le monde; la moindre fleurette a son langage de gaité, de chagrin, de coquetterie; les longues landes de bruyère psalmodient une désolation lancinante, les vieux rocs offrent à toutes les variations leur gravité immuable : dans les arbres, dans les eaux, le poète croit retrouver tous les états de cette âme immense, s'accumulant et se succédant. C'est là qu'est la vraie poésie, dans cette idée de la nature, bien plus que dans la peinture des formes et des couleurs.

Le romancier anglais, les yeux fermés, contemple dans son esprit la vie des choses, y met une pensée, des sentiments, généralise démesurément, et nous découvre enfin sa conception grandiose. Le méridional, en véritable artiste,

s'étend au milieu des oliviers, dans un coin de champ, et se berce avec amour du parfum, du murmure, de la tiédeur des choses qui l'enveloppe. Le premier crée, le second décrit : les deux procédés s'opposent l'un à l'autre : les paysages ne sont ni étudiés, ni compris, ni rendus de même manière; mais les tableaux se ressemblent, la nature n'en forme jamais que le fond. Il y a toujours au premier plan un personnage errant sous les arbres, luttant contre la pluie et le vent, dont le visage s'éclaire du reflet des feuilles, ou se voile de leur ombre, dont les pensées ou les gestes sont comme soutenus et renforcés par la physionomie des choses. Le personnage est matériellement le centre : il force les regards par son importance, il les attire aussi tout naturellement, quand ces regards le cherchent.

Bien des yeux ne comprennent pas le paysage sans personnage : ils n'y voient qu'un assemblage de couleurs, habile, curieux, mais lassant et froid. Bien des esprits n'ont pas compris davantage la nature sans l'homme, en dehors de l'homme; ce qu'ils se rappellent des montagnes de Suisse ou d'Auvergne, des plages de Normandie ou de Bretagne, c'est une joie ou une tristesse, succédant à d'autres plaisirs et d'autres ennuis, une impression, un moment de leur vie. Cette habitude est bien féminine. Une femme rapporte tout à elle-même ; sans le vouloir, elle se fait centre, ou elle se fait juge; elle ne songe point à pénétrer et à reconnaître la justesse d'une manière de voir qui la choque au premier abord : elle ne songe pas davantage à abstraire sa personnalité devant un paysage, à chercher une émotion simplement esthétique. L'impression qu'elle emporte, emprunte la couleur, non pas des choses, mais de ses pensées du moment. Dès lors, pour la satisfaire, il faut que le roman lui montre la nature comme un décor, ne servant qu'à situer un événement, qu'à préciser la vérité d'un caractère, ne servant en un mot qu'à mieux faire voir les personnages. C'est bien là le résultat qu'ont atteint Dickens et M. Alphonse Daudet : la lectrice ne voit que le résultat. Quant aux moyens employés, aux procédés artistiques, et surtout à la conception philosophique, elle ne s'en soucie guère. C'est pourtant cette conception, ce sont ces procédés qui donnent tant d'allure et de force aux descriptions des deux romanciers; c'est parce qu'ils ont vu dans la nature autre chose qu'un décor, c'est parce que M. Daudet l'a aimée pour elle-même, parce que Dickens lui a donné une âme, — c'est grâce à ce travail caché, que, dans ces romans, la vie de la nature est si intense, et, se confondant avec la vie propre des personnages, contribue si puissamment à leur évocation.

II

C'est le don souverain de l'artiste d'évoquer des choses et des êtres, de décrire si nettement les objets, que le lecteur en ait comme une perception

directe, et de monter si habilement ses personnages, que le lecteur les sente vivre. Décrire est à la portée de tous les esprits justes, mais faire de la vie, trouver l'étincelle, c'est le privilège bien rare des artistes de premier ordre. L'exactitude, la finesse, la persévérance, toutes ces honnêtes qualités ne suffisent plus, ni même la délicatesse et l'habileté de l'analyse : on ne peut s'empêcher, sans doute, de suivre avec admiration le scalpel qui évolue à travers les organes les plus délicats, mais cela rappelle l'amphithéâtre, et cela sent terriblement le cadavre. Le créateur est essentiellement visionnaire. Peu importe d'ailleurs la manière dont la vision est amenée dans son esprit : il est même utile qu'elle ait été précédée d'une analyse minutieuse, que l'argile des personnages ait été soigneusement pétrie, que leurs costumes à la dernière mode soient tout prêts, étiquetés, rangés par ordre, que les décors même soient brossés et emmagasinés : c'est l'œuvre du penseur et du praticien qui font corps avec le grand artiste. Le créateur vient ensuite qui jette la vie, et fait de ces matériaux inertes un monde grouillant et agité, dont l'existence subsistera indéfiniment à la sienne.

N'est-ce pas ainsi que procède M. Daudet ? Tout le monde connaît l'histoire de ses petites notes, des bouts de papier où il fixait à mesure, en promenade, en voyage, une physionomie, un trait de mœurs, un coin de paysage : son observation était incessante, en dépit, peut-être même à cause de sa myopie proverbiale. Depuis ses premières années d'enfance dans la maison Sabran à Nîmes, à travers les péripéties de sa jeunesse, jusqu'à son arrivée à Paris, les circonstances ont toujours donné ample pâture à cette curiosité aiguë. Les petits papiers ont dû s'amasser; mais c'était de simples documents, et quand la publication du *Nabab* a révélé aux lecteurs un écrivain vraiment créateur, la vision avait agi.

A lire Dickens, on serait tenté de croire que, chez lui, la vision a toujours seule existé, et que l'hyperhémie du cerveau se tourne en hallucination; mais une foule de détails ont trop de précision, d'originalité, pour n'avoir pas été longuement observés. D'ailleurs son ami Forster nous l'a montré petit enfant, puis adolescent, assez malingre, trop faible pour prendre part aux jeux, aux exercices, s'asseyant à l'écart et se contentant de regarder. Il a toujours regardé autour de lui, dans l'étude de sollicitor où il était clerc, à la Chambres des communes où il fut ensuite sténographe, chez ses amis; puis c'était un flâneur. Il a raconté lui-même ses courses interminables à travers Londres; il suffirait de lire quelques-uns de ses romans, en particulier, *Bleak-House*, l'*Ami commun*, pour comprendre quelles études formidables de patience ont préparé, chez lui comme chez M. Daudet, l'œuvre du créateur.

Ces études se sont étendues indéfiniment, et chez les deux romanciers ont embrassé une multitude incroyable de personnages, qui peu à peu ont pris place dans leurs œuvres. Cette observation semble donc avoir été surtout exté-

rieure, portée vers les autres individus, plutôt que concentrée au dedans, sur le *moi*. Elle n'a rien perdu de sa force à se répandre ainsi. D'ailleurs, c'était un besoin impérieux pour des esprits de cette vigueur, de sortir d'eux-mêmes et de s'élancer dans le mouvement du dehors. L'analyse continuelle, exclusive du *moi*, convient davantage au simple penseur, appliqué, réfléchi, scientifique. Dickens et M. Daudet sont quelque chose de plus. Puis l'analyse personnelle a ce grave danger d'être un peu restreinte pour l'œuvre d'art : les romans qui ne reposent que sur elle donnent l'impression d'une existence retirée, solitaire, intéressante peut-être, plutôt curieuse. Ce sont des monographies de quartiers ou de paroisses. Au contraire, avec la variété des types, on a sous les yeux le grand spectacle humain ; on ne le perd jamais de vue chez Dickens et chez M. Daudet. Leurs œuvres semblent autant de fragments d'une histoire générale de nos mœurs.

Entre les deux genres de romans, il y a la différence d'une sonate à une symphonie : les difficultés sont singulièrement plus grandes dans la symphonie. Il s'agit de faire la hiérarchie exacte des instruments, le groupement harmonieux des timbres, d'amener chaque entrée au moment précis : c'est en un mot la vraie composition, qui est une partie de l'œuvre de création. Dans un roman, l'émotion du lecteur dépend presque entièrement de l'habileté de composition ; le lecteur ne peut s'intéresser à la fois à sept ou huit événements divers, de même que son oreille ne peut goûter en même temps sept ou huit mélodies. L'unité s'impose nécessairement à l'écrivain, surtout quand il veut mettre des masses en mouvement ; la vérité de l'œuvre, ses chances de succès sont à ce prix.

Nos deux auteurs montrent bien ici leurs différences d'origine. Dickens, en vrai Germain est un peu diffus : du moins, il paraît tel à la première lecture. Il montre successivement tant de faits, tant de personnages, tous si intéressants, qu'on se sent un peu perdu : on ne distingue pas les premiers rôles des utilités, et l'impression que l'on garde n'est pas une. Avec de l'habitude pourtant, et une lecture très attentive, on reconnaît qu'en réalité tous les faits présentés se tiennent, s'enchaînent ; il n'en est pas d'inutile. Mais l'auteur n'a pu résister, à propos de chacun d'eux, à l'envie de lécher les contours, et de jeter une pleine lumière, il a tout à fait oublié la perspective. — En revanche, M. Daudet compose comme un Latin, surtout dans ses deux dernières œuvres, l'*Évangéliste* et *Sapho*. Là, l'émotion ne risque jamais de s'éparpiller : toutes les parties de l'œuvre sont étroitement rattachées à l'idée principale, qui se déroule ainsi normalement ; les valeurs relatives sont scrupuleusement observées. Le roman ne paraît jamais long : la lecture en est toujours facile.

Par ce côté, M. Daudet est plus goûté des femmes, qui veulent dans un roman une intrigue fortement bâtie, de même que, dans le paysage, elles veulent un personnage, un centre. Quant aux figures accessoires, c'est tout au plus si elles

les acceptent, et il semble qu'elles devraient se laisser aisément rebuter, en lisant Dickens ou M. Daudet, par le nombre des personnages. Il se trouve au contraire que cette multitude leur plaît, les attire ; qu'en parlant de chaque roman, elles insistent toujours sur ce plaisir spécial d'y voir beaucoup de personnages. Sans doute, cette exception est encore un des merveilleux effets de la puissance créatrice : toutes ces figures ont une grande vitalité ; toutes, elles constituent des types que l'on n'oublie jamais plus. Puis ces êtres vivent comme nous ; ils ont leurs passions, leurs convoitises ; ils s'enlacent ou se déchirent, et la lutte se fait d'autant plus vive que les affections ou les intérêts en présence sont plus nombreux. Le roman devient un drame, souvent un drame terrible, où une foule d'existences se trouvent compromises. Le lecteur s'enflamme aux péripéties de la bataille : il s'attache passionnément aux chefs, les héros du roman ; car c'est leur sort qui se joue dans ce grand combat. C'est pour eux ou à cause d'eux que les combattants en sont venus aux mains : ils apparaissent au-dessus de la foule qui les entoure, grandis par la fidélité de leurs amis, et l'acharnement de leurs adversaires, avec le prestige d'un rôle supérieur. — Tel apparaît le Nabab, au milieu de la meute de gens tarés qui se disputent des lambeaux de sa richesse, en face de la haine acharnée de Mme Hémerlingue, joué, exploité, bafoué et défendu seulement par le dévouement de Géry, l'amitié un peu dédaigneuse de Félicia Ruys, et la protection plus dédaigneuse encore de Mora. Mora lui-même, au-dessus de Jansoulet, comme on sent bien qu'il est la clef de voûte dont la chute entraînera l'écroulement de tout l'édifice, l'espoir auquel se raccrochent ces noyés, ses amis, ses partisans, sa maîtresse de huit jours Félicia Ruys, et jusqu'au régime qui s'était incarné en lui. Ailleurs, dans l'*Évangéliste*, par exemple, la lutte s'établit autour d'Éline Ebsen, dont les affections et la personnalité même sont ardemment disputées entre sa famille et Mme Aulhemans. Dans *Fromont jeune et Risler aîné*, Sidonie dispose de la maison de commerce de son mari, de M. Fromont, de Désirée Delobelle ; tout dépend d'elle, toutes les catastrophes arrivent par sa faute. — Dickens nous a montré aussi M. Dombey, semant le malheur autour de lui, et son fils, sa fille, persécutés par les petits tyrans que son orgueil réunit autour d'eux, soutenus au contraire par d'autres personnages, qui n'ont de raison d'être que leur dévouement pour eux. Dans l'*Ami commun*, c'est à John Harmon, à sa disparition mystérieuse, à son héritage que tous les personnages doivent d'être rassemblés : c'est lui qui est aussi la cause du terrible assassinat d'Eugène Wrayburn. Dans *Bleak-House*, la mort d'un simple copiste, la situation gênée d'un ancien soldat, une foule de petits faits aussi insignifiants atteignent et renversent Lady Deadlock ; des êtres obscurs comme le clerc Guppy, comme la femme de chambre, travaillent dans l'ombre à sa perte, et amènent enfin le sombre drame qui termine le livre.

Pendant le cours de la lecture on est saisi, empoigné, secoué : dans toutes ces

œuvres, un drame rapproche plus ou moins étroitement les nombreux personnages ; au point de départ ou à l'issue, on trouve toujours une catastrophe. Mais cette catastrophe n'est pas de même nature chez les deux romanciers ; le danger qu'ils font naître, à côté des personnages principaux, qu'ils font grandir et éclater, c'est chez Dickens un danger physique, et chez M. Daudet une sorte de danger moral.

M. Daudet ne montre presque jamais la vie directement menacée; elle n'est point en cause dans *Sapho*, dans l'*Évangéliste;* dans le *Nabab* la mort de Jansoulet n'est qu'une conséquence de sa ruine; le roman est déjà fini, quand elle arrive; de même dans *Fromont jeune et Risler aîné*, le suicide de Risler vient simplement après la faillite de la maison, après la découverte de l'adultère de Sidonie qui sont le véritable sujet du livre; le roman des *Rois en exil* ne raconte que la lutte désespérée de la reine déchue contre ceux qui l'ont dépouillée, contre son mari, contre la destinée. — Dickens au contraire a toujours donné la place principale, essentielle, à la faim, à la misère, aux privations de toute sorte, aux souffrances physiques, celles qui se découvrent et qui saisissent au premier abord; ses personnages ne sont généralement très malheureux que par ce côté, Olivier Twist, Barnabé Rudge, le pauvre Joe (Bleak-House), même le petit Dombey..... La jalousie, l'orgueil, l'inquiétude apparaissent tout de suite au dehors, de même que c'est du dehors que l'auteur les a aperçues et décrites. Il semble que Dickens ait été surtout frappé de ces marques extérieures d'une souffrance parfois morale, le plus souvent physique. Comme observateur, il avait des sensations d'une vivacité extrême ; sur cet instrument trop délicat, trop vibrant, la moindre pression était un choc; on s'imagine la série de secousses qu'il devait éprouver au contact de tous les faits qui révèlent une douleur. Le fait en lui-même, l'apparence, l'impressionnait tout de suite d'une façon décisive. Comme compositeur et romancier, il tirait ensuite les conséquences nécessaires de ses observations. Les souffrances physiques, arrivées à leur paroxysme, poussent aux actes violents; la faim fait voler, assassiner; la jalousie mène au crime lorsqu'elle est à l'état d'obsession physique; la peur même décide à l'action. Dickens est simplement logique, en imaginant tant de suicides, tant de crimes ; il est vrai qu'au besoin il dépasserait un peu les conséquences normales. — Puis il a beaucoup regardé les couches très basses de la société; en transportant dans le roman ce milieu agité, troublé, corrompu, généralement ignoble, il s'est bien gardé de le transformer et de l'embellir. Il nous l'a montré dans toute sa laide vérité, avec ses vices honteux, ses appétits débridés, avec un désir incessant de revanche contre le sort, tous les instincts en un mot poussés vers un seul but, qui est la jouissance coûte que coûte. Dans ce milieu, les êtres sont de véritables brutes sauvages, sinistres, faisant le mal presque par plaisir, mais qui ne manquent pas quelquefois d'une sorte de grandeur. Hugh, de *Barnabé Rudge*, le bandit dans *Olivier Twist* sont des monstres à leur

façon, des colosses de cruauté, intrépides et impitoyables. D'autres comme le vieux juif, comme Riderhood (l'*Ami commun)* mettent plus de ruse et d'intelligence dans leur infamie : ils s'entendent à merveille à construire quelque plan ingénieux que les premiers se chargent d'exécuter.

Le romancier promène ses lecteurs à travers ces bas-fonds, mais sans jamais les éclabousser; cette excursion n'est pas du goût de tous les esprits. Les femmes, qui ont par-dessus tout un sentiment raffiné de propreté, font un peu la moue avant de s'engager dans ces faubourgs sales, mal éclairés, dans ces tavernes sordides et puantes qui bordent la Tamise, vers un cimetière de pauvres qui n'est qu'un charnier. Seulement, la première répugnance surmontée, les impressions que l'on recueille dans ce monde nouveau sont si vives et si originales, que l'on y retourne volontiers. On y éprouve jusqu'au plaisir du danger, un danger imaginaire, mais qui fait presque illusion à certains passages, tant Dickens y a mis de couleur et de vie. — A Paris il est un certain nombre de femmes, très intelligentes, très névrosées, qui se plaisent à courir les bouges infects, les tavernes où se réunissent les voleurs, les escarpes et autres gens de même acabit; au fond la curiosité est pour peu de chose dans ces singulières promenades; c'est le danger qui attire. Pourtant les Parisiennes préfèrent d'ordinaire le danger qui n'expose pas leur vie, mais où se jouent leur repos, leur bonheur, leur honneur même, celui qu'on appelle le danger moral. C'est celui dont elles savourent le montant dans l'histoire de Félicien Ruys jusqu'à la chute, dans les *Rois en exil*. La saveur est plus pimentée encore dans *Fromont jeune et Risler aîné*, où le danger c'est la découverte d'un adultère; avec *Numa Roumestan*, la situation change : c'est l'infidélité du mari qui menace. Quant à l'*Évangéliste*, la lente captation d'Éline Ebsen se rapporte beaucoup moins aux expériences personnelles et habituelles des lectrices; le roman est moins goûté.

III

Quand un romancier observe et peint des souffrances humaines, quelles qu'elles soient, il peut bien n'être pas ému lui-même, mais il doit chercher à émouvoir ses lecteurs, et il y réussit quelquefois par son talent, son habileté dans l'exécution. Ce n'est qu'un tour de force; l'émotion vraie, profonde, se communique; elle ne passe chez le lecteur que pour être née d'abord chez l'écrivain. Chez Dickens et chez M. Daudet, elle s'est produite, nous n'en pouvons pas douter; à contempler des misères de toute sorte, comme il s'en trouve dans les grandes villes, il leur est venu au cœur une large pitié pout tous les êtres qui souffrent. C'est de la pitié, et non pas du dégoût, que Dickens montre à l'égard des misérables; c'est aussi de la pitié que M. Daudet a pour les victimes qu'il nous présente. L'impression douloureuse s'est profondément enfoncée en leur âme, et l'émotion jaillit irrésistiblement.

En cela ils se ressemblent; puis, l'un et l'autre ne se contentent pas d'exprimer de la façon la plus saisissante les faits qui doivent nous toucher; ils ne se bornent pas à mettre dans ces faits l'éloquence qui les a frappés. Eux-mêmes, ils prennent la parole dans une sorte de paraphrase et racontent leurs propres impressions, leur pitié personnelle. C'est un coup de crayon qui souligne vigoureusement le passage important à lire : l'attention est vivement attirée, et, par le commentaire, s'applique une seconde fois au récit même.

En général les critiques reprochent amèrement cette tendance aux deux auteurs; ils rappellent que l'art consiste, non pas à tout dire, mais à tout faire voir, à évoquer plus qu'on ne raconte, et, par exemple, à inspirer plus de pitié qu'on n'en exprime. Tout cela n'est pas douteux : il est certain qu'en pure esthétique l'intervention des deux écrivains dans leur récit laisse bien à désirer. Encore faut-il examiner quel est l'effet produit. Or, sur l'immense majorité du public, même du public très éclairé, la parole de l'écrivain agit, avec une puissance qu'on ne peut nier. Les lecteurs lui ont une sorte de reconnaissance pour les sentiments qu'il exprime à l'égard de ses personnages. Les femmes surtout l'admirent et l'aiment. C'est qu'il apparaît en personne dans ses phrases émues : la lectrice qui connaît son talent par le reste de l'œuvre le trouve là, lui, l'homme, Dickens, M. Alphonse Daudet. Et elle est heureuse de savoir son impression, de la partager à mesure qu'il la raconte ; le but de l'œuvre est en somme pleinement atteint.

Quelle est pourtant chez nos deux auteurs la cause de cette attitude, quelles sont les raisons qui leur font ainsi découvrir, contre toutes les règles, l'intimité de leur nature?

Chez Dickens, il en est une que l'on trouve presque à chaque page : il subit la tyrannie du fait, il s'emporte, et passe tout de suite de la compassion pour la victime à l'indignation contre le bourreau. Il est moraliste comme tous ses compatriotes, mais pas de la même façon. Son ironie ou sa colère ont d'autant plus d'occasion de se donner carrière qu'il voit dans la société, dans son fourmillement d'injustices, de vices, de turpitudes, la cause de tous les maux. Sa morale est celle d'un socialiste, au sens très large et très élevé du mot; il se désole de cette hérédité permanente de la souffrance à l'égard d'êtres innombrables ; il s'indigne de l'hérédité permanente de l'égoïsme chez ceux qui devraient soulager les misères, et faire de la charité l'excuse de leur bien-être. Il cède aussi à sa tendance habituelle vers le général; comme il dépeint des souffrances qui frappent tout une classe, il s'attaque aussi à des types, le fourbe, l'hypocrite, ou bien encore à une institution. Ainsi, dans l'*Ami commun* il s'est attaché à rendre toute l'horreur qu'inspire aux pauvres fiers le work-house : une vieille femme, Betty Higden, réduite à la dernière misère, entreprend un long voyage pour gagner un peu d'argent, et ne pas mourir dans un établissement de charité. Dickens se retourne vers les comités de bienfaisance.

« Milords et gentlemen, et vous honorables comités qui à force de remuer des « immondices, et de recueillir des scories et des cendres, avez édifié une mon- « tagne prétentieusement stérile, défaites vos honorables habits, et prenant les « chevaux et les hommes de la reine, hâtez-vous de l'enlever, ou la montagne « s'écroulera et vous ensevelira tout vivants.

« Oui, milords et gentlemen, oui, honorables comités, appliquez-y les principes « de votre catéchisme, et avec l'aide de Dieu, mettez-vous à l'œuvre ; il le faut, « milords, il le faut, gentlemen.

« Lorsque les choses en sont arrivées à ce point, qu'ayant à notre disposition « un trésor pour soulager les pauvres, nous voyons les meilleurs d'entre eux « repousser notre pitié, se dérober à nos regards et nous déshonorer en mourant « de faim parmi nous, il n'y a pas de prospérité, milords, il n'y a pas de durée « possible. Peut-être ces paroles ne sont-elles pas dans l'évangile selon « Podmap (1) : et qui voudrait les prendre pour texte d'un sermon, ne les trou- « verait pas dans les rapports du Board-of-Trade ; mais elles n'en expriment pas « moins un fait qui est vrai depuis le commencement du monde, et qui restera « une vérité jusqu'à la fin des siècles.

« Cette œuvre dont nous sommes si fiers, qui n'inspire nulle crainte au men- « diant de profession, et n'arrête pas le briseur de fenêtres ou le filou rampant, « frappe cruellement celui qui souffre et remplit d'effroi le malheureux digne « d'estime. Il faut changer cela, milords et gentlemen, il le faut, honorables « comités, ou dans un jour de malignité ce système nous perdra tous.

« La vieille Betty Higden accomplissait son laborieux pèlerinage, et vivait « comme le font tant d'honnêtes créatures pour qui la route est pénible ; allant « courageusement devant elle, afin de gagner une faible pitance, et de mourir « sans passer par le work-house, la seule ambition qu'elle eût ici-bas. »

Ce ton de satire amère et vraiment éloquente apparaît dans *Bleak-House*, dans *Olivier Twist*, dans *Dombey et fils*, etc..., — toutes les fois qu'il s'agit d'êtres misérables, habitants de faubourgs, de quartiers infects, voués d'une part aux angoisses du paupérisme, et de l'autre aux tentatives désespérantes des faux apôtres de religion.

En France, la misère est moins affreuse qu'en Angleterre, de même que l'opulence moins répandue : à Paris, il faut gagner les fortifications, et remonter jusqu'à la rue Marcadet, pour retrouver un peu des bouges de Londres : les villes purement industrielles présentent peut-être davantage ce lamentable voisinage de palais et de taudis. Mais la charité publique, très active toujours et très discrète, arrive à soulager bien des maux ; et, sans même parler des petits commerçants, la classe ouvrière, dans le temps ordinaire, se maintient au-dessus de la pauvreté.

(1) Personnage du roman.

Aussi M. Alphonse Daudet n'a pas les emportements de Dickens; et d'ailleurs, comme son étude attentive pénètre jusqu'aux tortures morales, sa pitié va droit à ceux qu'elles frappent injustement. Tout au plus dans certaines parties de *Jack* et du *Petit Chose* a-t-il représenté des souffrances purement physiques et causées par le besoin ; mais on sent l'émotion plus profonde, quand il parle, dans *le Nabab* de Mme Jenkins, dans l'*Évangéliste* de Mme Ebsen, dans *Numa Roumestan* de Rosalie et de Mme le Quesnoy, — toutes innocentes et toutes victimes, l'une d'un coquin qui la tient perpétuellement angoissée avec la menace de révéler l'irrégularité de leur liaison; une autre, d'une femme froidement exaltée, élevant le succès de son œuvre au-dessus des affections humaines; celles-ci, la mère et la fille, victimes encore et de leurs maris, par le même égoïsme, dédaigneux chez M. le Quesnoy, insouciant chez Numa.

Si M. Daudet s'attarde ainsi à nous montrer toute l'étendue de sa pitié, c'est peut-être qu'il savoure le plaisir spécial de l'émotion. Les méridionaux sont ainsi faits; ils trouvent une extrême jouissance dans la simple vibration de leurs nerfs, quelle que soit la cause de la secousse, joie ou chagrin. Peut-être M. Daudet n'a-t-il pu se désaccoutumer de cette tendance. Il semble même y avoir ajouté cette joie de l'artiste, qui, à peindre ou à écrire, s'abîme tout entier dans son sujet. C'est l'artiste qui veut parler, qui parle — et quelle admirable langue — à côté de ses personnages. Voici une simple phrase, très sobre, à propos des couches de Mme Roumestan, l'éternelle désillusionnée, trompée dans son amour, dans son respect filial, dans ses espérances de maternité. Il y a une voix à côté de celle de Mme Roumestan, une voix que nous connaissons bien et que nous distinguerions entre mille.

« S'abandonner sur un lit de torture, les yeux clos, les dents serrées, pendant « de longues heures coupées toutes les cinq minutes d'un cri déchirant et qui « force, subir son destin de victime, dont toutes les joies doivent être chèrement « payées, ce n'est rien quand l'espoir est au bout ; mais avec l'attente d'une désil- « lusion suprême, dernière douleur où les plaintes presque animales de la femme « se mêleront aux sanglots de la maternité déçue, quel épouvantable martyre ! « A demi tuée, sanglante, au fond de son anéantissement, elle répétait : « Il est « mort ! il est mort ! » lorsqu'elle entendit cet essai de voix, cette respiration « criée, cet appel à la lumière de l'enfant qui naît. »

M. Daudet jouit en artiste de ses propres sentiments, de même que Dickens étale les siens, en vrai moraliste, en socialiste, en prêcheur. C'est là en effet un côté particulier de leur talent à tous les deux et de leur nature ; l'artiste, le moraliste ne disparaît jamais. Mais ce n'est qu'un côté un peu extérieur : leur pitié vient de plus loin, et leur manière tient à une disposition plus intime de leur caractère.

Leur pitié s'adapte merveilleusement au caractère du personnage qui en est

l'objet : pour la chute de Félicia Ruys, c'est un regard triste et discret avec une expression de pénible regret d'une telle ignominie ; pour Mme Ebsen, ce sont de bonnes grosses larmes ; pour Tom Pinch, pour Jean, le serrement de mains, énergique et viril par lequel on prend part aux grandes douleurs d'homme ; pour Esther Summerson, pour Miss Nickleby, pour Agnès, pour Mme Roumestan, une parole simple et forte ; pour les enfants, une lamentation naïve et tendre, où le cœur se fond.

Voir souffrir les enfants, c'est la peine la plus vive des sensibilités délicates ; ils n'ont rien pour résister, ils ne sont pas faits pour le chagrin. Leur rôle ici-bas est d'être heureux, et quand la douleur s'acharne après eux, il semble que toute la nature se désole et se révolte. Les hommes restent muets de stupeur devant ces tristes injustices du mal, devant ces déchirures saignantes, qu'ils aperçoivent, et qu'ils se sentent incapables de panser. Il faut à ces plaies la main légère, douce, d'une mère, d'une grande sœur, en tout cas d'une femme; les femmes pénètrent jusqu'au fond les maux des enfants — enfants d'âge ou de caractère, à dix ans ou à vingt; — elles ont, pour les apaiser, de ces effusions qui semblent des caresses, et, pour les raconter, de ces paroles qui semblent des larmes. Ne dirait-on pas que c'est une femme qui a écrit l'inimitable chapitre du désespoir de Désirée Delobelle, de sa tentative de suicide et de son sauvetage? un simple fait divers pourtant. — Une femme encore qui conte les nocturnes promenades de Florence Dombey, sa descente épeurée, le soir, du grand escalier froid de la vieille maison, et ses haltes près du cabinet de son père dont elle mendie l'affection, l'oreille collée à la porte, toute frissonnante sous la légère batiste. — Une femme toujours, qui se tient au chevet de « ma mère Jacques » et qui lui ferme les yeux, ou qui berce l'agonie du petit Dombey, et nous répète « ce que lui disent les vagues? »...

Sans doute, à peindre de pareilles scènes avec un tel charme d'émotion, d'attendrissement vrai, les hommes sont impuissants. Les femmes n'ont pas réussi davantage ; on chercherait vainement dans les œuvres de George Sand ou d'Elliot, — à ne prendre que les principales — la nuance exquise que nous admirons ici. Ne semble-t-il donc pas que cette manière, si spéciale, soit le privilège de quelques artistes, dont la nature d'homme s'est en certains points estompée et féminisée? Cette façon de sentir, cette façon de rendre, on les retrouve à chaque instant dans le langage des femmes, à propos de leurs enfants ; puis, par une étrange fatalité, il arrive que la plume à la main, ces mêmes femmes n'ont plus cette sensibilité, ni ces mots, ces tournures qui semblaient ne les devoir jamais quitter. Elles sont, en quelque sorte, dépossédées de ce coin si enviable de leur domaine sensitif. Chez Dickens et chez M. Daudet, le phénomène est inverse; il ne paraît pas, d'après ce qu'ont dit et écrit leurs biographes et leurs amis, que dans la vie courante on découvre en eux ce lyrisme involontaire du cœur ; chez l'un la parole était simple, cordiale, ou au contraire sarcas-

tique et violente ; chez l'autre elle est incisive, imagée, en somme nullement féminine. Mais à la table de travail tout change : les facultés sont tendues pour l'œuvre de création, l'être tout entier s'emploie à la besogne, et dans cet élan général les sensations anciennes renaissent transfigurées ; la sensibilité surtout subit une excitation démesurée, les émotions antérieures de pitié ou de tendresse se trouvent décuplées, et se traduisent en phrases brûlantes où l'on sent encore la fièvre. Une nature d'homme un peu tendre devient par là nécessairement lyrique. Nous avons vu que Dickens et M. Daudet sentaient l'un et l'autre très vivement ; il n'est pas surprenant que le travail de la composition, venant ensuite, produise en eux cette effervescence, cette vibration, inouïe, presque douloureuse. On dirait par moments que leur sensibilité est comme exaspérée. Il faut bien alors qu'elle trouve à s'exhaler ; il n'est pas de mot assez touchant, ni de tournure assez attendrie ; il n'est même pas de limite à ce débordement. Tout cela est féminin, les expressions, le ton, le genre de l'émotion : tout cela était, pour ainsi dire, en puissance chez les deux romanciers, et ne devait apparaître que sous le coup d'une excitation particulière. Pour eux cette excitation résulte de l'élaboration d'une œuvre d'art ; pour d'autres elle consistera dans la présence d'une femme particulièrement désirée, dans quelque fait spécial qui met en jeu, à lui seul, ces notes silencieuses du clavier. Dans tous les cas la tendance préexiste, et elle fait de tous ces hommes, artistes ou non, ce qu'on pourrait appeler, assez justement, semble-t-il — des Féminins.

(*A suivre.*) LOUIS DELZONS.





L'EXPOSITION DES AQUARELLISTES



Le renouveau nous ramène, tous les ans, l'exposition des Aquarellistes ; mais il faut bien convenir que, depuis une dizaine d'années que cette association existe, pour quiconque s'y est intéressé assidument et a suivi ces expositions, l'imprévu, cette fois, n'y a qu'une mince part. Rien ne ressemble tant aux productions de l'année présente, que celles de l'année qui précède. Toujours les mêmes exposants pratiquent, aux applaudissements du même public, leur petite industrie d'imageries patiemment coloriées, destinées à soutenir, par delà l'Atlantique, la renommée de la Société d'Aquarellistes français.

Heureusement nous retrouvons, parmi ces derniers, quelques paysagistes qui réhabitent l'aquarelle, et dont les œuvres offrent un réel intérêt d'art. De cette estimable catégorie de paysagistes, nous ne proscrivons pas les peintres de marines, de fleurs, de sport, etc., tous ceux dont le talent ne s'enlise pas dans ce genre faux et convenu à qui le mauvais goût du jour a fait une vogue déplo-

rable. En ce genre, M. Charles Delort triomphe à peu près sans partage, si l'on en juge par la profusion avec laquelle les marchands d'estampes reproduisent, en d'habiles fac-simile, ses aquarelles sèches et mièvres : heureux temps que celui à l'admiration duquel les originaux de M. Delort ne suffisent pas ! Puisque, d'après le docte précepte de Boileau,

> Il n'est point de degré du médiocre au pire,

nous pouvons nous dispenser, après M. Delort, de nous arrêter à M. de Cuvillon à qui il ne reste même pas l'habileté du précédent, mais qui, en revanche, a une facture péniblement laborieuse, une composition vulgaire et sans esprit, un dessin outrageusement défectueux. Les pavots de M. Duez sont d'une infinie délicatesse de tons ; il y a comme un sentiment de mélancolie dans son bouquet de roses dont l'étiolement dit la naissance pendant l'arrière-saison loin du vivifiant soleil. Ses paysages largement traités sont des superbes morceaux de bravoure. Les paysages parisiens de M. Jeanniot montrent des effets de neige curieusement notés et d'une vision très juste. A M. John Lewis Brown appartient la plus éclatante palette de l'exposition, nul n'égale le brio d'exécution avec lequel il fait vibrer les notes vives de ses cavaliers dans la clarté de ses paysages. M. de Penne lui donne la réplique dans des sujets de chasse où se révèle une profonde observation de tous les types de chiens. Les somptueux intérieurs, les mobiliers luxueux et élégants avec de pittoresques fouillis de bibelots sont rendus de merveilleuse façon par M. Paul Pujol ; chez lui le savant architecte est doublé d'un brillant artiste dans une remarquable composition, *Martyrs chrétiens,* où il prouve qu'il n'est aucun procédé capable d'égaler l'aquarelle pour rendre, avec toute l'intensité possible, le jeu de la lumière dans les architectures ; de motifs tels que le *Jardin du roi dans le parc de Versailles* et le *Pavillon de l'Aurore au château de Sceaux*, il a fait de véritables tableaux où rayonne un prestigieux éclairage. Le *Château de Clisson*, sous deux aspects différents, a fourni à M. Français le sujet de deux beaux tableaux ; jamais le maître paysagiste n'a été plus heureusement servi par son style admirable et sa facture ferme et légère à la fois ; ici il atteint à la solidité de la peinture à l'huile. Quelques vues d'Italie, de M. Béthune, sont d'une heureuse impression, notons aussi ses *Nénuphars* superbement épanouis ; moins heureuses sont les aquarelles ou sont représentés des intérieurs de théâtres et où les oppositions crues de lumière et d'ombre entraînent une lourdeur de facture peu excusable dans l'aquarelle, et une extrême raideur dans les figures.

L'*Hallali*, de M. Morot, présente de jolis tons par la neige qui s'éclaire de quelques rayons solaires, et la meute qui s'acharne contre le sanglier, et qui grouille dans un joli mouvement. M. Besnard est toujours fort intéressant, à

quelque procédé qu'il s'adresse ; ses figures et ses paysages ne manquent jamais de cet accent d'étrangeté qui lui est personnel. Malgré, çà et là, dans la longue série des cadres qu'il a exposés, de déconcertantes hardiesses de couleur et de composition, ces œuvres sont d'un singulier attrait ; par exemple, la *Buveuse d'étoiles* (c'est la seule désignation qu'on puisse lui appliquer) d'une très captivante expression. Les sujets de genre auxquels M. Vibert doit sa réputation, sont loin de nous passionner ; l'inconsistance de sa facture n'est pas faite pour réhabiliter la médiocrité de ses compositions. Mme Madeleine Lemaire demeure incomparable dans ses fleurs et ses fruits à l'aquarelle : *Abricots* et *Groseilles*, *Œillets* et *Violettes*, tout cela est exquis ; mais la petite marchande par qui elle les fait vendre, au cadre voisin, n'a pas les mêmes mérites que sa marchandise. Dans ses gouaches et *Dans la serre*, Mme Lemaire est inférieure à elle-même. De M. Morand remarquons surtout un *Intérieur de forge*, les *Communiantes* et une vue de Venise, qui donnent en divers genres, des notes intéressantes et bien observées. La manière laborieuse et patiente des paysages de M. Max Claude refroidit un peu la très réelle sensation qu'ils donnent ; l'artiste les compose habilement et dans un éclairage toujours bien étudié, mais on y sent trop précisément l'étude : si l'effet s'y trouve, la recherche de l'effet s'y trouve aussi visiblement. Tout est fraîcheur et séduction dans les jolis étalages de fleurs de M. Victor Gilbert ; sa palette risque de paraître même trop fleurie lorsqu'il change de sujets. On ne saurait être plus Parisien que M. Jean Béraud ; où qu'il aille, au théâtre, sur le boulevard, à la brasserie, le jour, la nuit, il saisit ses types avec une étonnante pénétration, il les rend avec un esprit bien amusant et quelquefois une pointe de malice bien en situation. Les âges futurs qui voudront retrouver le « geste » et la vivante physionomie de notre temps, pourront les demander aux œuvres de M. Béraud, comme au document le plus exact. Les tons lavés que M. Harpignies a donnés à ses paysages, sont loin d'être déplaisants, ils modifient heureusement la manière, souvent un peu sèche, de l'artiste. M. Eugène Lami est incomparable pour l'accent épique ou dramatique qu'il met dans ses aquarelles, le *Carabinier* a vraiment grande allure, les scènes de Shakespeare débordent de passion et de fougue. En M. Zuber nous rencontrons un des plus admirables paysagistes qui soient ; quelle intense mélancolie dans ce coin du parc de Versailles au moment de la chute des feuilles ! avec quel art admirable les tons jaunis et les tons de rouille se marient avec les tons orangés du couchant ! le bassin, au premier plan, avec son eau dormante et sa nymphe de marbre, témoin muet du passé, complète la sensation de solitude et de vague tristesse qui accompagne la venue de l'hiver. La terrasse du Luxembourg, à la même saison, s'égaie de groupes d'enfants et d'une claire journée de soleil. Quelques vues de la Méditerranée sont traitées dans ce sentiment personnel et montrent le talent très divers de M. Zuber.

M. Adrien Marie est un artiste plus fécond que consciencieux ; son exposition ne perdrait rien à être diminuée de moitié, le dessin roide et les tons faux de ses compositions auraient dû le décider à en éliminer une bonne part. Des vues de la Tamise ne sont pas sans valeur et nous reconcilieraient presque avec cet intempérant du pinceau et du crayon. Quelques épisodes curieusement présentés par M. Le Blant, accusent un procédé laborieux dans l'exécution. M. Boutet de Monvel a toujours grand succès dans les naïves compositions où il met des bambins d'une irrésistible drôlerie; il est moins heureux dans l'interprétation qu'il donne, en une série de maigres aquarelles, de la fable de La Fontaine, *le Renard et la Cygogne.* Une tentative, curieuse de sa part mais qui n'est que cela, est l'application de sa manière, sommaire en apparence, fort étudiée en réalité, à traduire des paysages : le résultat est froid et sec, on n'y sent pas l'émotion de l'auteur. M. Boilvin, lui aussi, s'est essayé dans le paysage, et n'y a pas mal réussi d'ailleurs; le faire est petit, mais l'effet est amusant par la recherche exacte du détail, comme dans l'*Entrée du port de Nice;* le ton n'est pas toujours juste, et son autre paysage nous montre des verts d'émeraude excessifs, qui détonnent, mais l'éclairage en est habile. Quatre paysages, de Mme la baronne de Rothschild, empruntés à diverses régions, constituent, par la variété même de leurs caractères, un ensemble intéressant; ils témoignent au surplus d'une souplesse d'exécution qui n'exclut pas la personnalité chez leur auteur; ainsi l'éclat lumineux de l'Adriatique baigne de son calme reflet la barque de pêcheurs, dans l'une des aquarelles; tandis que, dans la *Maison de paysan aux Vaulx-de-Cernay*, la douce atmosphère d'un jour d'été enveloppe le paisible enclos : d'où un sentiment tout différent et qui n'est pas non plus sans séduction.

Le vieux monument que M. Jean-Paul Laurens a magistralement évoqué, avec ses lourds piliers romans, ses murs de brique aux chaudes colorations, est l'un des coins les plus curieux de l'antique cité toulousaine; deux figures simplement groupées y font, par le contraste de vêtements clairs, un effet bien pittoresque. L'Espagne fournit à M. Worms quelques curieux motifs; le *Portrait de M. W.* est de telle structure qu'il vaut mieux n'y pas insister. Moins encore insisterons-nous sur l'exposition, lamentable pour ne pas dire pis, de M. Dubufe. De clairs paysages de M. Yon, tout baignés d'air et de lumière, œuvres de grand mérite et de haute valeur artistique; des marines consciencieusement étudiées et rendues par M. Courant; enfin la longue série d'aquarelles que M. Maurice Leloir a exécutées, — avec une extrême habileté de métier, préoccupé de faire joli et y réussissant trop — pour servir à l'illustration des *Confessions* de Jean-Jacques, terminent le rapide aperçu de cette exposition. Avant d'en franchir le seuil, une double rangée de cadres, garnissant le vestibule, nous montre quelques dessins et eaux-fortes, au nombre desquels : de beaux

fusains de M. Lhermitte, dont deux ou trois pourtant se ressentent un peu de la fatigue d'une production surmenée; plusieurs planches où M. Besnard se montre, encore une fois, aquafortiste original et de puissante envergure; de très médiocres dessins pour journaux illustrés, de M. Adrien Marie; enfin une délicate eau-forte dè M. Boilvin, d'après certaine *Baigneuse* dont l'aquarelle figura, l'an passé, à la précédente exposition; la technique consommée de M. Boilvin, comme graveur, n'a pas suffi à pallier la flagrante insuffisance originelle du dessin, dans cette figure, et il est étrange qu'il ait persisté dans son erreur première : *errare humanum est, perseverare..... Amen.*

JEAN ALBOIZE.





POÉSIES

UN DEUIL DE MICHEL-ANGE

Le soleil, au déclin, de sa lumière oblique,
Jette ses longs adieux de pourpre au Vatican,
De Saint-Pierre éclairant la haute basilique
Et les grands ateliers du vieux maître toscan.

Là respire sans bruit un peuple de statues,
Et de l'antique Olympe et du monde chrétien,
Divinités sans voile et vierges long-vêtues,
Prolongeant côte à côte un muet entretien.

Le froid soleil d'hiver de chauds rayons colore
Tous les marbres épars dans ses reflets errants.
Ronde épaule de nymphe et croupe de centaure
Rougissent en relief aux derniers feux mourants.

Et bien qu'on ne soit pas au jour saint du dimanche,
La pointe, le maillet, la râpe, le compas
Sommeillent inactifs dans la poussière blanche...
Le maître est là pourtant, mais ne travaille pas.

Le visage assombri par de mornes pensées,
Il est revenu seul, tout habillé de noir,
Sans donner un coup d'œil aux œuvres commencées,
Car il vient d'accomplir un douloureux devoir.

Le corps tout frissonnant au sortir de l'église,
Sur un coin d'escabeau, dans le jour expirant,
Prenant de ses deux mains sa vieille tête grise,
Loin de tous les regards, il s'affaisse en pleurant.

C'est un ami perdu que le grand homme pleure,
Courageux au travail, honnête et bon sculpteur,
Reposant dans sa froide et dernière demeure,
Son meilleur ouvrier, son plus vieux serviteur.

Il était du pays, Francesco d'Amadore,
Bien connu sous le nom familier d'Urbino,
Sur son échafaudage, en fièvre dès l'aurore...
Il ne reverra plus les rives de l'Arno ;

Son compagnon de guerre au siège de Florence,
Qui fut vaillant soldat dans la ville des fleurs,
Qui, dans les mauvais jours, lui soufflait l'espérance,
En lui taillant son marbre ou broyant ses couleurs.

Supportant comme lui, dans ses dures étapes
De pluie ou de soleil, depuis bientôt trente ans,
L'humeur des podestats, la rudesse des papes,
Et souriant d'un cœur égal par tous les temps.

Robuste, affectueux, fier de son patronage,
Très fervent dans son culte et très humble d'esprit,
Épousant bien sa gloire, et vénérant son âge,
Le suivant en exil comme un Dante proscrit.

« Quand j'allais, fatigué, menant la vie errante,
J'aimais l'appui d'un bras ferme comme le sien.
A Venise, à Ferrare, à Bologne, à Sorrente,
C'était son brave cœur qui répondait au mien.

« Ma vie à son déclin est une sombre histoire,
Où de brusques tournants masquaient l'inattendu.
Mensonges, les honneurs, et vanité, la gloire...
Tout cela ne vaut pas mon vieil ami perdu. »

ANDRÉ LEMOYNE.

PÊCHEUR DE PERLES

PANTOUN

Sur l'océan calme et sans ride
On voit poindre de noirs îlots.
Le brun Malais que l'amour guide,
Le pêcheur plonge dans les flots.

On voit poindre de noirs îlots,
Sur les rochers le flux déferle.
Le pêcheur plonge dans les flots,
Il va chercher au fond la perle.

Sur les rochers le flux déferle,
L'écume jaillit vers les cieux.
Il va chercher au fond la perle
Pour Zorah, sa belle aux doux yeux.

L'écume jaillit vers les cieux,
Dans l'air chantent des voix sans nombre.
Pour Zorah, sa belle aux doux yeux,
Il cherche..... Soudain passe une ombre.

Dans l'air chantent des voix sans nombre,
Les bords sont pleins de colibris.
Il cherche... Soudain passe une ombre :
C'est le requin au manteau gris.

Les bords sont pleins de colibris,
L'hirondelle au vent se balance.
C'est le requin au manteau gris :
Comme un dard, terrible il s'élance.

L'hirondelle au vent se balance,
Le sable reluit au soleil,
Comme un dard, terrible il s'élance :
On voit monter un flot vermeil.

Le sable reluit au soleil,
La nacre jette un feu rapide.
On voit rouler un flot vermeil
Sur l'océan calme et sans ride.

PHILIPPE DE SANVAL.

BALLADE DE PRINTEMPS

Aux miens.

Le printemps à notre fenêtre
Glisse un regard de ses yeux pers.
Les jours bénis vont reparaître,
Courons aux champs de fleurs couverts.
Par les sentiers et les prés verts,
Au gré de notre fantaisie,
Nous irons sous les cieux ouverts :
Je suis friand de poésie.

Tous les parfums qu'avril fait naître,
Tous ses plus merveilleux concerts
Viendront en chœur griser notre être
Et chasser les pensers amers,
Accourus aux moindres revers.
Notre âme d'extase saisie
S'enivrera du bleu des airs :
Je suis friand de poésie.

Et quand le soir morose et traître
Viendra ternir les cieux si clairs,
En rentrant je ferai, peut-être,
Sur ce beau jour quelques beaux vers.

Heureux, si leurs rythmes divers,
Leur forme artistement choisie
Dans vos yeux mettent des éclairs.
Je suis friand de poésie.

ENVOI

O vous, qui malgré mes travers
Me prodiguez votre ambroisie,
Puissiez-vous fleurir mes hivers !
Je suis friand de poésie.

ACHILLE ROUQUET.





CHRONIQUE



l'exposition de peinture et sculpture — sur laquelle *L'Artiste,* en sa dernière livraison, a publié un article — le Cercle artistique et littéraire de la rue Volney a fait succéder une exposition de pastels, aquarelles, dessins, eaux-fortes, etc. Nous retrouvons ici, avec des œuvres d'un genre différent, bon nombre d'artistes qui avaient pris part à la précédente exposition.

M. Ziem, qui semble se réserver pour ces petits Salons, au détriment du Salon des Champs-Elysées, qu'il a depuis longtemps déserté, nous montre, à côté d'un *Clair de lune* d'un bel effet, traité à l'aquarelle dans sa manière habituelle, un dessin à la plume, surprenant de conscience et de précision chez ce fougueux coloriste : c'est une reproduction, dont l'exactitude va jusqu'au fac-simile, de l'eau-forte de Rembrandt, *Jésus chassant les vendeurs du Temple ;* là il a fait taire son éclatante indépendance de facture pour suivre pas à pas, docilement, la pointe du maitre hollandais ; tentative heureuse dans sa singularité, et d'autant plus curieuse par la personnalité artistique de l'auteur. De M. Bonnat non plus on ne pourrait citer beaucoup de dessins, sa facture large et solide appelle le pinceau plutôt que le crayon ; par ce dernier procédé il a produit un portrait de femme d'une magistrale structure. Chez M. Bonnat, pour être peu fréquent, le cas n'est pas isolé ; nous connaissons, en effet, de lui un autre portrait à la

plume, dessiné sur l'album d'une des plus célèbres cantatrices de notre temps, et qui est un chef-d'œuvre de délicatesse et de grâce. Pour M. Doucet, le pastel est un procédé familier, et il y excelle ; voici de lui trois portraits féminins, traités avec une habileté, quasi téméraire pour l'un d'eux du moins ; c'est le portrait d'une dame brune, de carnations aux tons chauds, vêtue d'un corsage noir, décolleté, sur un fond de peluche rose tendre. Picturalement, l'effet est fort réussi ; mais le modèle, pour peu qu'il eût quelque coquetterie, n'y trouverait pas son compte. Non moins intéressant, mais moins impitoyable a été M. Doucet dans le portrait en gris clair ; il est tout à fait séduisant dans celui où il a fixé le charme souriant d'un agréable visage de femme, et qui prétend être moins un portrait qu'une simple étude. Les paysages de M. Iwil, tout embrumés de tons gris et fins, sont très délicats et accusent une étude consciencieuse des plages du Nord et des curieux effets qu'on y observe par les brouillards d'automne. Tout au contraire, l'éclat ensoleillé des paysages d'été trouve, en M. Maurice Eliot, un fidèle interprète ; cet éclat est chaud et vibrant dans la *Fin du jour* et le coin de paysage *Derrière l'église*, tandis qu'il s'exaspère dans l'*Ombrelle rouge* où la note crue que donne le parasol de l'élégante promeneuse s'efforce de rallier les tons excessifs des terrains et des feuillages, sans y réussir pleinement. Une singulière impression de vérité, d'ailleurs bien personnelle, se dégage des pastels de M. Laurent-Desrousseaux, où le paysage est toujours prépondérant sur les figures, mais où celles-ci ont leur rôle déterminé pour ajouter au caractère du paysage ; l'exécution est supérieurement habile dans son apparente simplicité. M. Coëylas a mis dans un *Coin de pièce d'eau* des reflets verts et bleus qui sont d'une harmonieuse irréalité; M. Costeau a fort bien réussi, dans ses deux paysages, à donner la sensation de mélancolie de l'arrière-saison ; peu nous importe dès lors le procédé complexe, peinture, gouache ou pastel, qu'il a employé. Chez M. Laborne le procédé de ses aquarelles est franc et large, son *Bassin des Tuileries*, par un jour d'hiver, est d'un éclairage intéressant ; l'*Église de Sarcelle* est une aquarelle très remarquable. M. Paul Roux a quelques paysages et marines bien étudiés, mais il manque parfois de la légèreté indispensable à l'aquarelle. Une *Vue de Saint-Malo*, par M. Villain est un vrai régal pour quiconque se plaît à une aquarelle large, saine et sincère, dont les rochers bruns du premier plan accentuent admirablement l'effet. Dans la *Neige en février,* M. Moreau-Nélaton a voulu chausser les gros souliers crottés de M. Rafaëlli, mais la tentative n'a pas été des plus heureuses ; il a, au contraire, retrouvé toute sa distinction en interprétant, avec l'accent intime et discret qui lui est familier, le portrait d'un liseur, *Mon ami Raimond chez lui.* Notons un portrait de femme par M. Pierrey, pastel consciencieux mais un peu sec ; de M. Parker une *Étude* d'un éclairage bien observé ; de M. Huas deux bambins portraiturés au crayon, deux physionomies très expressives ; le portrait au pastel

de Mme H. P. par le même est d'une correction un peu froide et d'une facture trop sage. M. Emile Barau a exposé un beau paysage, et M. Arbouin une aquarelle très pittoresque de l'*Église de Royat.* Le cadre où sont représentés les intérieurs d'atelier des principaux peintres à la mode, n'ajoutera rien à la renommée de M. Frédéric Regamey; son *Modèle du brevet de l'Académie d'armes* est habilement composé, l'aquarelle où le peintre se représente dessinant le portrait d'un jeune tireur posant le fleuret en main dans la posture de l'assaut, et qui est intitulée : *Encore cinq minutes!* est un petit chef-d'œuvre d'humour et de fine observation. M. Tancrède Abraham a exposé une série de superbes aquarelles, exécutées avec sa maîtrise habituelle et un talent de paysagiste très personnel.

Deux portraits de M. Roll, franchement posés en pleine lumière, sont largement dessinés avec la sûreté de facture qui distingue ses meilleures œuvres. Parmi les eaux-fortes, d'ailleurs clair-semées à cette exposition, il faut citer une planche remarquable de M. Le Couteux, la *Laitière normande,* d'après Millet.

Il serait au moins téméraire de s'attendre, en allant visiter l'exposition que vient d'organiser l'Union des femmes peintres et sculpteurs, à voir dans cette tentative qui vient de se renouveler pour la septième année, autre chose que le résultat d'un agréable délassement. La peinture et la sculpture font partie des arts d'agrément qui sont le complément nécessaire de l'éducation des jeunes filles. Affronter l'examen du jury d'admission pour le Salon leur semble souvent trop audacieux et trop aléatoire. La satisfaction qu'elles attendraient vainement de là, elle la trouvent dans leur petit cénacle : elles ont un public. Du reste, par la date choisie pour leur exposition, il est encore temps pour elles de tenter l'épreuve du jury d'admission au Salon, qui fonctionne à l'autre bout du Palais de l'Industrie, hospitalier aux exhibitions de toute sorte.

A côté de cette majorité, on rencontre à l'exposition de l'Union des femmes, un certain nombre d'artistes d'un talent très réel, et quelques-unes même dont les œuvres sont distinguées par les connaisseurs aux Salons annuels. C'est ainsi que Mme Léon Bertaux, la propre présidente et la fondatrice de cette association, tient une place très honorable parmi nos sculpteurs, et qu'à l'exposition dont nous parlons a figuré l'esquisse d'un grand fronton en haut-relief qu'elle a exécuté aux Tuileries, la *Législation,* et qui fait bonne figure parmi les autres sculptures décoratives qui ornent la cour du Carrousel. Son autre envoi, *Psyché sous l'empire du mystère,* d'un modelé un peu grêle dans l'indécision des formes, est d'une exécution élégante ; le visage est d'un galbe tout moderne qui donne à cette statue un caractère d'étrangeté. Parmi les peintres, Mme Esther Huillard

mérite d'être citée des premières; sa manière délicate et brillante a quelques rapports avec celle de Boldini ; moins de brio et de virtuosité que chez ce dernier, moins de fermeté aussi, mais une légèreté de facture — comme une caresse du pinceau — vraiment féminine. De là, parfois, quelque inconsistance, malgré certains partis pris d'empâtement, comme dans la *Tête de femme voilée*, et dans une autre toile intitulée *Villerville*, où une femme vêtue de gris se profile sur la mer ; le manque de solidité dans la peinture, donne à cette figure un aspect fantômatique. Dans le pastel, l'artiste rencontre un élément plus propice à sa manière savoureuse et élégante : son buste de jeune fille, notamment, révèle chez Mme Huillard d'agréables qualités de souplesse et de charme, de même qu'un profil de fillette d'une grâce délicate et veloutée. Mme Emily Elias se souvient de M. Boutet de Monvel ; Mlle Kielland a trouvé de curieux effets de nuit dans ses paysages norvégiens ; Mlle Beaury-Saurel semble sollicitée par deux influences distinctes, celle de M. Henner et celle de M. Paul Dubois. La *Négresse* de Mlle Anna Bilinska est solidement peinte ; son portrait de femme au fusain est un des plus réussis de l'exposition, capable de faire bonne figure à côté de ceux de M. Bodmer. Voici le *Portrait de ma grand'mère*, par Mme Demont-Breton, qui par son expression et son beau caractère nous attire et nous retient au passage. Les marines de Mme La Villette sont depuis longtemps réputées ; auprès d'un audacieux effet de soleil couchant, il faut remarquer une série d'études sincèrement notées ayant tout l'imprévu de croquis rapidement fixés. Mlle M. N., portrait au pastel par Mlle Julie Michel, paraît être la sœur de la fillette exposée par Mlle Huillard, citée plus haut : il y a certainement quelque parenté entre les deux tableaux. Mlle Peyrol-Bonheur a traité avec succès quelques études d'animaux. Le *Rêve d'enfant*, par Mme Inès de Beaufond, est gracieux de dessin et agréable de coloris. On s'attarde volontiers devant le curieux effet des *Impressions de jour et de nuit* que Mme Ayrton a étudiées au bord de la mer. Il y a de l'originalité et du mérite dans les études de Mme Roth. Mentionnons encore un élégant portrait de femme, déjà remarqué à quelque exposition antérieure, par Mlle Valentino, un autre portrait par Mlle Rongier, et parcourons rapidement le domaine parfumé des fleurs, qui est par excellence, celui des femmes artistes : Mme Chennevière a fait d'un *Agréable envoi* la meilleure de ses aquarelles (préférable à celles où elle imite la manière de feu Louis Leloir); Mme de Goussaincourt a moissonné pour le plaisir des yeux une triomphante *Brassée de lilas* ; Mlle Buchet expose de savoureux tableaux de fruits et de fleurs, Mlle Descamps-Labouret pareillement, Mlle Desliens de ravissantes fleurs de printemps, Mme Gabrielle Lacroix des violettes qui dépassent de beaucoup le niveau d'art de ses illustrations pour les contes de Mme d'Aulnoy ; enfin nous clorons cette énumération, qui pourrait se prolonger encore si nous voulions ne passer sous silence aucune des œuvres qui ont en ce genre quelque mérite,

avec les *Pivoines* de Mme Viteau, et les fleurs à l'aquarelle de Mme Baubry-Vaillant qui est aussi l'auteur d'un beau portrait d'homme au pastel.

Maintenant ne trouvera-t-on pas pessimistes, après cette élogieuse nomenclature, nos observations du début? En matière d'art, comme en toute autre, il est bien malaisé d'avoir raison contre les femmes et d'être d'un sentiment opposé au leur, puisque tout se résout pour elles en questions de sentiment.

Suivant la décision prise par le comité de la Société des Artistes français, le dimanche 18 mars a eu lieu, au Palais de l'Industrie, l'élection par les artistes peintres des quarante d'entre eux qui doivent former le jury d'admission au Salon. Le scrutin, présidé par M. Bouguereau, a duré de neuf heures du matin à quatre heures du soir :

Ont été élus : MM. Bonnat, 1,293 voix; Lefebvre, 1,279; Harpignies, 1,244; Vollon, 1,200; Henner, 1,184; Bouguereau, 1,178; Jules Breton, 1.168; Cabanel, 1,162; Cormon, 1,158; Benjamin Constant, 1,148; Boulanger, 1,146; Jean-Paul Laurens 1,124; Tony Robert-Fleury, 1,120; Detaille, 1,180; Puvis de Chavannes, 1,096; Busson, 1,095; Yon, 1,053; Guillemet, 1,034; Aimé Morot, 1,033; de Vuillefroy, 1,024; Maignan, 1,021; Carolus Duran, 1,018; Bernier, 1,013; Humbert, 1,011; Rapin, 1,009; Vayson, 1,002; Pille, 951; Luminais, 925; Barrias, 906; Saint-Pierre, 888; Hector Leroux, 867; Français, 866; Pelouze, 859; Feyen-Perrin, 774; Dagnan-Bouveret, 769; Rol, 765; Duez, 731; Merson, 727; Gervex, 716; Lansyer, 713.

La composition du jury est à peu près la même que celle de l'année dernière. Seuls MM. Renouf et Hanoteau, qui avaient été élus l'an dernier, n'ont obtenu cette année, le premier, que 688 voix, le second, que 520 voix. La lutte a été très chaude : il n'y avait pas moins de vingt-cinq listes différentes. Les opérations du jury ont commencé le lendemain. 7,610 tableaux ont été présentés au Salon de cette année, en augmentation de 200 environ sur l'année dernière. Nous avons dit précédemment que, conformément à une décision du comité, le nombre des admissions, dans la section de peinture, ne devait pas dépasser 2,500.

On sait que, au fur et à mesure des réceptions, le jury attribue à chaque œuvre admise, suivant sa valeur artistique, le numéro 1, 2 ou 3 pour servir au placement sur la cimaise, sur le deuxième ou bien sur le troisième rang. Cette année, pour la première fois, la lettre d'avis par laquelle on informe les intéressés de leur admission, leur fait connaître aussi les numéros sur lequels leurs envois ont été classés. Par une autre innovation, les artistes hors concours ne

sont plus exempts du classement : la cimaise n'est plus attribuée de droit à leurs œuvres.

Nous rappelons que, pour les sections de sculpture, d'architecture et de gravure, l'élection du jury d'admission est fixée au samedi 7 avril.

La succession d'Auguste Lançon, le peintre animalier, mort il y a deux ans, vient d'offrir à la Ville de Paris la *Tranchée devant le Bourget, janvier 1871*, qui obtint un grand succès au Salon de 1882, et à l'État, pour le Musée du Luxembourg, la *Lionne en arrêt*, du Salon 1881.

L'académie des Beaux-Arts a procédé au jugement définitif du concours d'architecture Achille Leclère, de la valeur de 1,000 francs, dont le programme était : *Une salle de fêtes pour une mairie Paris*. Sept concurrents avaient pris part à ce concours : le prix a été décerné à l'auteur du projet qui portait le nº 1, M. Albert Louvet, élève de MM. Louvet et Ginain; une première mention est accordée à l'auteur du projet nº 2, M. Gaston Le Roy; et une deuxième mention à l'auteur du projet nº 4, M. Cailleux.

A la suite du jugement du deuxième concours d'essai, l'Académie a désigné les dix concurrents admis en loge pour le concours définitif du prix de Rome d'architecture, ce sont ceux dont les noms suivent : MM. Cousin, Balestat, Eustache, Louvet, Heubès, Conil La Coste, Tournaire, Sortais, Le Roy, Duguet.

Au concours du prix de Rome pour la gravure l'académie a admis à entrer en loges, sur onze concurrents, les élèves mentionnés ci-après dans l'ordre de classement : MM. 1º Crauk; 2º Deturk; 3º Leriche; 4º Paret; 5º Dezarrois; 6º Lavalley; 7º Julian; 8º Chiquet.

Une souscription publique, ouverte dans le but d'élever un monument à Paul Bert, atteint à ce jour le chiffre de 42,000 francs environ. Le comité a décidé que, sur cette somme, 30,000 francs seraient affectés à la statue à élever à Auxerre, et le surplus au monument que les membres du corps enseignant veulent élever à Paris. Le projet concernant Auxerre, présenté par MM. Peynot, statuaire, et Blavette, architecte, a été définitivement accepté par le comité. Il

ne sera pris de décision pour le monument de Paris qu'après la clôture de la souscription.

Le ministre du commerce et de l'industrie vient de décider l'ouverture d'un concours ayant pour objet la composition d'une *Marche solennelle* pour musique militaire. Cette marche devra être instrumentée pour musique régimentaire d'infanterie, et pourra être exécutée pendant la durée de l'Exposition universelle. Les partitions devront être accompagnées d'une réduction pour piano à deux ou quatre mains. La durée maximum de l'exécution ne devra pas dépasser dix minutes. Il sera décerné : un premier prix de 3,000 francs; un second prix de 1,000 francs. Deux mentions honorables de 300 francs chacune pourront être accordées, s'il y a lieu, par le jury. Les Français seuls seront admis à concourir. Les manuscrits devront être déposés ou adressés au secrétariat du Conservatoire de Musique avant le 31 octobre 1888, et porter une épigraphe ou devise qui sera répétée sur un billet cacheté contenant le nom et l'adresse de l'auteur, qui ne doit pas se faire connaître à l'avance. Les concurrents sont prévenus que l'administration ne rendra aucun des manuscrits déposés.

Par arrêté préfectoral en date du 14 mars, le jury chargé du classement des partitions envoyées au concours ouvert en 1887-1888 par la ville de Paris pour la composition d'une œuvre musicale avec soli, chœurs et orchestre, est définitivement constitué ainsi qu'il suit : — membres désignés par l'administration : MM. Schœlcher, Jules Claretie, Lavignac, Alexandre Duvernoy; — membres désignés par le conseil municipal : MM. Despatys, Colonne, d'Indy, Hattat, Boll, Levraud, Emile Richard, Léo Delibes; — membres désignés par les concurrents : MM. Saint-Saëns, Danbé, Benjamin Godard, Emmanuel Chabrier, Théodore Dubois, Guiraud, Charles Lefebvre, Lamoureux. Le jury, qui sera présidé par le préfet de la Seine, aura pour vice-président M. Schœlcher. Sont ensuite nommés : secrétaire, M. Armand Renaud, inspecteur des travaux historiques de la ville de Paris; secrétaires-adjoints, MM. Brown, chef de bureau, et Guérin, secrétaire du préfet de la Seine.

Le Musée du Luxembourg vient d'entrer en possession d'un paysage du peintre lyonnais Allemand, offert par la veuve de cet artiste. Cette œuvre rappelle

à la fois, mais sans qu'elle puisse leur être comparée comme mérite, la manière des œuvres de Théodore Rousseau et de Jules Dupré.

Nous relevons dans les ventes de l'hôtel Drouot, faites dans le courant du mois dernier, parmi les principales enchères : une toile de petite dimension, la *Tonte des moutons,* de J.-F. Millet, adjugée 13,000 fr.; *Un massacre dans une église*, par Isabey, 12,000 fr. (ce tableau, qui avait figuré au Salon de 1878, avait fait partie de la collection Saucède et passé par l'hôtel Drouot pour 6,250 fr. le 14 février 1879) ; le *Pont de Mantes,* par Daubigny, sur une demande de 6,000 fr., a été poussé à 13,000 fr.; les *Braconniers*, par Courbet, 3,300 fr.; une œuvre importante d'Henner, la *Toilette,* 4,000 fr.; l'*Abreuvoir*, étude par Jules Dupré, 4,900 fr.; les *Champs aux premières clartés du matin*, par Chintreuil, 1,850 fr.; le *Fou,* par Roybet. 3,000 fr.; un *Troupeau de moutons*, par Jacque, 3,075 fr.

La vente Bonvin, qui était faite au profit de la fille du maître, a eu lieu, par une malencontreuse coïncidence, précisément le jour même où avait lieu l'exposition publique du mobilier de la femme galante, assassinée par Pranzini, et dans une salle voisine ; en sorte que la cohue des curieux avait fini par rendre totalement impossible l'accès de la salle où l'on adjugeait les tableaux de Bonvin. Cette circonstance a été fatale pour le résultat des enchères qui n'ont pas dépassé, au total, 8,150 francs.

Dans une vente d'autographes, on a payé 155 francs une intéressante lettre de Beaumarchais. Il exige qu'on retire du répertoire de l'Opéra le *Mariage de Figaro* qu'il n'a pas désiré qu'on jouât et qui a couvert ses frais. « J'en ai commencé un autre, je viens de le jetter au feu et que le dieu des vers m'écorche vif comme Marsias si jamais je fais rien jouer à cette indigne pétaudière. C'est ce que j'ai dit hautement en quittant le théâtre ce soir. » 200 fr. une correspondance de six lettres de Sophie Arnould; plusieurs partitions autographes parmi lesquelles : 500 fr. le *Docteur Miracle,* manuscrit comprenant 302 pages d'un opéra bouffe de Charles Lecocq qui fut représenté aux Bouffes le 6 avril 1857, et qui fut le début du compositeur; 250 fr. la partition des *Jumeaux de Bergame*, 108 pages, du même ; 200 fr. le finale du deuxième acte de la *Fille de Madame Angot :* cet autographe présente des corrections et des variantes dans la valse ; 200 fr. également la *Nuit blanche*, partition de 62 pages d'une opérette d'Offenbach qui fut représentée le 5 juin 1855.

Plusieurs œuvres de Bonvin, comprises dans une intéressante collection de tableaux modernes, ont été adjugées récemment ; voici les prix qu'ont atteints quelques-uns de ces tableaux : *Moines au travail*, 4,400 fr.; l'*École des Frères*, 2,600 fr.; *Nature morte,* 2,250 fr.; le *Couvreur tombé*, 1,400 fr.; la *Musique*,

1,450 fr.; un *Écolier,* 1,220 fr.; l'*Ouvroir*, 1,000 fr.; l'*Apprenti cordonnier,* 1,670 fr.

Quelques œuvres de Pigalle, faisant partie de la succession de la petite-fille du sculpteur, ont été vendues le 17 mars : l'*Enfant à l'oiseau,* marbre, 19,000 fr.; l'*Enfant à la cage*, bronze, dont le marbre appartient au Musée du Louvre, 9,500 fr.; un plâtre peint, d'après le *Mercure attachant ses talonnières*, du Louvre, 1,050 fr. Un tableau de Chardin, représentant l'*Atelier de Pigalle*, a été adjugé pour 8,000 fr.

La collection Gellinard, composée de tableaux anciens et modernes, a donné un résultat très satisfaisant : un *Portrait d'Anne d'Autriche*, par Philippe de Champaigne, a été acquis au prix de 6,000 fr.; la *Comtesse de Valois,* par De Troy, 7,000 fr.; un *Portrait de femme*, par Largillière, 9,100 fr.; de Carle Van Loo : le *Portrait de Louis XV*, 4,300 fr.; l'*Arrivée de Marie Leczinska à Versailles,* 11,000 fr.; les *Portraits de la duchesse d'Etampes et de son fils*, 3,800 fr.; d'Hyacinthe Rigaud : les portraits de la *Duchesse de Nemours*, 14,600 fr.; *M*^me^ *de Prie*, 16,600 fr.; la *Princesse de Conti*, 10,000 fr.; de Nattier, le *Portrait de la duchesse de Berry, fille du Régent, en Diane*, 5,250 fr. Les tableaux modernes ont atteint aussi des prix fort honorables : le total de cette vente s'est élevé à près de deux cent mille francs.

La vente de la collection Spencer, composée de tableaux modernes très importants, vient d'avoir lieu à New-York tout récemment. L'enchère la plus importante a été atteinte par un tableau de Troyon, *Animaux fuyant l'orage*, qui a été adjugé 130,000 fr.; le même tableau avait été payé 63,000 fr. à la vente Paturle qui eut lieu à l'hôtel Drouot le 28 février 1872. Le *Soir,* de Jules Breton, a été vendu 102,500 fr.; le *Charmeur de serpents*, de Gérôme, qui avait coûté 75,000 fr. à M. Spencer, a été vendu 97,500 fr.; le *Christ au tombeau*, par Delacroix, 53,000 fr ; les *Glaneuses*, un petit tableau par J.-F. Millet, 52,000 fr. Deux tableaux par Meissonier ont été adjugés, *Un porte-drapeau de la garde civique flamande,* 46,000 fr., et un *Musicien,* 44,000 fr. Un petit tableau, *Gardeuse de moutons*, par J.-F. Millet, 37,500 fr.; *Coucher de soleil*, par Th. Rousseau, 36,500 fr.; *Assomption de la Vierge*, étude par Diaz, 13,250 fr.; *Effet de soleil*, par Daubigny, 43,250 fr.; *Une après-midi d'été*, du même, 25,000 fr.; *Une ferme dans le Berri,* par Th. Rousseau, 26,000 fr.; le *Matin,* par Corot, 42,000 fr.; *Une ferme à l'Isle-Adam*, par Jules Dupré, 15,250 fr.; *Une après-midi d'automne*, par Th. Rousseau. 30,500 fr:; *Tigre se désaltérant*, par Delacroix, 30,500 fr.: *Après l'orage*, par Diaz, 20,500 fr.; *Ferme à Coubon*, par Corot, 35,000 fr.;

Fauconnier arabe, par Fromentin, 32,500 fr.; *Une fête à l'hôtel Rambouillet*, par Isabey, 23,000 fr.; *Une clairière dans la forêt de Fontainebleau*, par Diaz, 23,500 fr.

La vente de cette magnifique collection a produit la somme respectable de 1,420,025 francs; elle ne comprenait que soixante-huit tableaux.

Par décret, le conseil d'administration de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, est autorisé à accepter le legs fait à cette Association par le sieur David Chassagnolle et consistant : 1° en une rente annuelle et perpétuelle de 1,000 fr. payable après le décès de l'épouse du testateur, à la charge d'entretien de deux tombes ; 2° en une rente annuelle et perpétuelle de 2,000 fr., qui prendra le nom de rente Louis-David Chassagnolle, à la condition que cette rente sera d'abord servie, leur vie durant, aux sieurs Henry Gruyer et Félix Giacometti, peintres.

Le même décret autorise le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, au nom de l'État : 1° à accepter, pour les musées nationaux du Louvre et de Versailles, les œuvres d'art léguées à ces établissements par le même testateur et évaluées approximativement à la somme de 5,000 fr. ; 2° à accepter, pour l'École nationale des Beaux-Arts, les œuvres d'art et manuscrits légués à cet établissement par le même testateur et évalués approximativement à la somme de 11,000 francs.

Aux termes du même décret, le ministre de la Guerre, au nom de l'État, est autorisé à accepter le legs de l'épée de soirée de Louis David, legs institué au profit du musée d'artillerie par le sieur David Chassagnolle.

Une correspondance d'Amérique nous informe que le Congrès de Washington va être saisi d'une proposition tendant à permettre l'entrée en franchise des objets d'art importés aux États-Unis, et à abolir ainsi les droits énormes qui existent depuis 1883. Mais il est à craindre que les protectionnistes ne soient encore en majorité au Congrès américain pour maintenir le présent état de choses. Les artistes et les marchands de tableaux de notre pays auraient tort de faire quelque fondement sur le succès de cette proposition libérale qui dégrèverait de tous droits l'importation des objets d'art ; ce serait s'illusionner au delà du vraisemblable. L'éventualité la plus probable est que l'on se bornera à abais-

ser de dix ou, au maximum, de vingt pour cent les droits actuellement existants, ce qui rétablirait le régime antérieur à la surtaxe de 1883.

L'Assistance publique mettra prochainement au concours un avant-projet de construction de l'hospice Debrousse. Par son testament, en date du 23 mars 1882, Mme la baronne Alquier, née Debrousse, décédée le 18 octobre 1883, a fait un legs à cette administration, dans les termes suivants : « Le reste de ma fortune devra être employé à la construction et établissement d'un hospice à Paris, laquelle fondation portera le nom d'hospice Debrousse et sera desservie, autant que possible, par des religieuses, à moins qu'une nouvelle loi ne les interdise en France. Le Conseil municipal de Paris devra nommer trois membres pris dans son sein pour mener vivement et à bien l'établissement en question. »

Toutes les formalités légales et celles requises par le testament ayant été remplies, l'administration s'est rendue acquéreur, pour y construire le nouvel hospice, d'une propriété sise rue de Bagnolet.

Le concours ne porte que sur un avant-projet; l'exécution définitive du projet et le choix de l'architecte sont réservés. Le programme fixe le montant des primes à 3,000, 2,000 et 1,000 francs. Les projets primés resteront la propriété de l'administration pour servir de base à l'établissement du projet définitif.

Depuis quelque temps, le problème de l'interprétation à donner à la Vénus de Milo a un regain de vogue. Les hypothèses les plus diverses sont mises en avant par les archéologues et les critiques d'art de tous pays. D'après la théorie récemment émise par un archéologue américain, M. Stillman, la merveilleuse statue du Louvre ne serait pas une Vénus, mais la Victoire aptère de l'Acropole d'Athènes, et serait l'œuvre du sculpteur Scopas. La déesse primitivement aurait tenu de la main gauche un bouclier appuyé sur son genou, et de la droite un style avec lequel elle écrivait sur le bouclier le nom des héros athéniens. Tel est succintement le système développé par M. Stillman dans un livre naguère publié à Boston. La conclusion n'est pas nouvelle ; elle est conforme à celle de Millingen et de beaucoup d'autres archéologues ; ce qui est nouveau, dans l'ouvrage du critique américain, ce sont les arguments qu'il a apportés à l'appui de sa thèse et qui résultent de recherches qu'il a faites pendant une excursion à l'ile de Milo, ainsi que d'ingénieux rapprochements avec d'autres statues antiques.

Une analyse, publiée par le *Temps*, du livre de l'érudit américain a provoqué

une autre hypothèse qui a fait l'objet de la lettre suivante, adressée au directeur de ce journal :

« Marseille.

« MONSIEUR,

« J'ai lu avec un vif intérêt, dans votre journal, la nouvelle identification par M. Stillman de la *Vénus de Milo.*

« A mon humble avis, ce marbre radieux n'est ni une Aphrodite, ni une Niké ; son vrai nom se trouve dans Euripide, dans le récit fait par Talthybios à Hécube de la mort de sa fille :

« Ayant saisi son *peplum* du sommet de ses épaules, elle le déchira (le laissa « tomber), jusqu'au milieu de ses hanches, au-dessous du nombril, elle montra « ses seins et sa poitrine beaux comme ceux d'une statue, et ayant posé le genou « en terre... »

« C'est donc une Polyxène. Elle en a l'attitude et le caractère, la bravade héroïque.

« Euripide a pu décrire la statue existant de son temps, ou bien le démiurge, l'artiste s'est inspiré des vers du poète pour réaliser le type. Il aurait saisi le moment où Polyxène, se portant en avant, allait mettre genou en terre.

« Je livre cette hypothèse à de plus savants que moi.

« A ce propos, pourquoi laisse-t-on frissonner cet idéal de beauté dans un humide caveau ? Ce chef-d'œuvre ne peut s'épanouir dans l'atmosphère lumineuse de sa patrie ; mais pourquoi ne le placerait-on pas, pour le moins, au centre du salon carré du Louvre ?

« Agréez, etc. « AGNOSTOS. »

Tout cela peut être fort plausible, sauf toutefois la critique adressée à la place assignée dans le Musée du Louvre à ce chef-d'œuvre. La galerie des Antiques n'est rien moins qu'un « humide caveau », et la salle de marbre au centre de laquelle se dresse la majestueuse déesse, forme à sa splendide beauté un cadre autrement approprié que ne le ferait le Salon carré, dont l'ordonnance ne rappelle en rien, avec les chefs-d'œuvre de toutes les écoles qui y sont exposés, l'harmonieuse et hiératique ornementation qui donnait aux temples grecs ce caractère sacré et cette solennité si vantés.

Un décret, conforme à une délibération du Conseil municipal de Paris, autorise l'érection d'une statue de Danton sur le terre-plein formant l'angle de la

rue de l'École-de-Médecine et du boulevard Saint-Germain. L'emplacement choisi, qui est voisin de celui où s'élève déjà la statue du savant anthropologiste Broca, est à proximité de la Cour du Commerce où demeurait Danton, et de l'endroit où se trouvait, avant le percement du boulevard Saint-Germain, la maison habitée par Marat. Les Parisiens épris de pittoresque et curieux de souvenirs historiques, se rappellent cette maison avec sa jolie tourelle en encorbellement, surmontée d'un élégant campanile, qui en embellissait si heureusement l'angle à l'intersection des rues Dupuytren et de l'École-de-Médecine.

On raconte qu'aux premiers temps de la Convention, avant que la fureur des discordes politiques eût divisé les deux tribuns, Danton en sortant de chez lui pour aller à la séance passait habituellement sous les fenêtresde l'« ami du peuple », et de sa voix de stentor : « Hé ! Marat ! » hélait-il. A cet appel bien connu, la tête de Marat, coiffée du sordide foulard légendaire, s'encadrait au croisillon de la tourelle. — « Je descends », répondait-il. Et tous deux s'acheminaient de compagnie vers la Convention.

L'emplacement a été bien choisi pour la statue de Danton, dans ce quartier où les souvenirs révolutionnaires sont partout : Camille Desmoulins habitait, tout près de là, aux abords de l'Odéon ; un peu plus loin, vers Saint-Germain-des-Prés, se trouvait l'Abbaye, de sinistre mémoire.

Le peintre Charles Camino vient de mourir à l'âge de soixante-trois ans. C'était un artiste de goût et de talent en même temps qu'un miniaturiste très habile ; il excellait dans un genre qu'il avait fait sien, l'aquarelle sur ivoire, et auquel appartient l'*Étude* dont nous annoncions, dans notre précédente livraison, l'entrée au Musée du Luxembourg ; c'est une œuvre très délicate et qui témoigne d'une légèreté d'exécution absolument séduisante.

Un jeune artiste qui avait fait preuve d'un talent précoce et dont les tableaux avaient été remarqués aux derniers Salons, Marc-Aurèle Beaugrand, vient de mourir à l'âge de vingt-sept ans. Ses principales œuvres, qu'il signait Marc-Aurèle, sont une *Sainte Cécile*, la *Repasseuse*, *Accalmie*, le *Fournil*. A quatorze ans, il envoyait au Salon une aquarelle, *Instruments de musique*, qui n'était pas sans mérite. Marc-Aurèle a collaboré, comme dessinateur, à plusieurs journaux illustrés.

On annonce la mort du peintre orientaliste Théodore Frère-Bey. Né à Paris en 1815, il avait été l'élève de Coignet et de Roqueplan; de bonne heure, il partit pour l'Algérie et y passa de longues années, parcourant la région dans tous les sens et recueillant dans ses voyages des études en grand nombre qui lui servirent pour ses curieux tableaux, dont on remarquait, aux Salons annuels, l'intéressante originalité : couchers de soleil flamboyants où se découpaient des silhouettes de palmiers; chameliers en marche se profilant sur l'immensité du désert; oasis aux sources claires, baignées des dernières clartés du couchant et reposées dans le calme du soir. Ces œuvres étaient généralement fort appréciées; elles attestent une grande sincérité artistique et un talent bien personnel.

Dans notre précédente livraison nous avons annoncé la mort du peintre orientaliste Félix-Auguste Clément; nous publions aujourd'hui la gravure d'une œuvre importante de cet artiste de talent, la *Circassienne au harem,* exposée d'abord au Salon de 1880, puis à l'Exposition nationale des Beaux-Arts, en 1883. Le sujet de ce tableau avait été fourni au peintre par ce passage du *Don Juan* de Lord Byron : « Dudu semblait une espèce de Vénus endormie, néanmoins très propre à tuer le sommeil de ceux qui contemplaient le teint clair de ses joues, son front athénien et son nez digne de Phidias; ses formes offraient peu d'angles, il est vrai; elle aurait pu être plus mince et n'y rien perdre; cependant il serait difficile de déterminer ce qu'on aurait pu retrancher en elle sans nuire à ses charmes. — Elle n'était pas extraordinairement vive; mais elle s'insinuait dans votre esprit comme une aurore du mois de mai. Une douce lumière flatte les yeux; les siens n'étaient pas trop brillants, mais à demi fermés, ils inspiraient une tendre émotion à ceux qui la regardaient. Elle semblait (la comparaison est toute neuve), elle semblait, dis-je, un marbre nouvellement taillé, une autre statue de Pygmalion s'éveillant timidement à la vie, au moment où l'existence et le marbre luttent encore en elle. » (*Don Juan,* chant VI, 42-43; traduction d'Amédée Pichot.)





LES THÉATRES

Comédie-Française : Reprise de la *Princesse Georges,* pièce en trois actes, de M. Alexandre Dumas fils.



Depuis que le divorce est entré dans nos lois, ce qui nous paraît un signe non équivoque qu'il est en passe d'entrer aussi dans nos mœurs, c'est la singulière impression qu'a faite sur le public la reprise, à la Comédie-Française, de la *Princesse Georges.* Entre l'adultère de son mari et la futile et mondaine existence de sa mère, l'héroïne subit l'irrémédiable fatalité d'une situation sans issue; vienne le divorce, et la portée de la pièce sera singulièrement diminuée aux yeux de ceux qui ne voient pas que le théâtre vit de fiction, et pour lesquels une œuvre dramatique est surtout un fait divers habilement agencé. Quelque dominante que soit, même en présence d'une conception d'art, cette préoccupation de l'actualité, fort explicable d'ailleurs par le temps de réalisme qui court, nous n'admettons pas que l'on doive juger une œuvre telle que la *Princesse Georges*, à un point de vue aussi contingent. Est-ce bien, au surplus, le public qui juge de la sorte ? Non, certes ; mais bien plutôt l'essaim de reporters, soiristes et lundistes, dont la mission est de proclamer aux quatre vents de la publicité parisienne le cas qu'il faut faire de telle ou telle pièce. Le public, lui, n'a qu'une façon de mani-

fester son sentiment, c'est en allant voir la pièce ou en n'y allant pas. Or, en l'espèce, la faveur avec laquelle il a accueilli la *Princesse Georges* témoigne de l'intérêt qu'il a pris à son entrée au répertoire de la Comédie-Française.

Là, sans doute, l'interprétation n'a pas été sans reproche; mais la débutante, M[lle] Brandès, a fait preuve de qualités précieuses, de celles que l'enseignement et l'étude ne suffisent pas à donner à une artiste; elle a, à la fois, le tempérament et le masque dramatiques, et un talent personnel, dont l'inexpérience n'est pas le moindre défaut. Pour ses débuts, elle a vaillamment soutenu un rôle très lourd; le succès qu'elle y a remporté lui sera un puissant encouragement. M[lle] Maria Legault a mis plus de froideur hautaine et inconsciente que de perversité, dans le rôle de Sylvanie que, plastiquement, elle incarne à merveille.

OPÉRA-COMIQUE : *Madame Turlupin*, opéra-comique en deux actes, de MM. CORMON et GRANDVALLET, musique de M. ERNEST GUIRAUD.

Ceux qui se rappellent avec quel succès la charmante partition de *Madame Turlupin* avait été représentée jadis au théâtre de l'Athénée, s'étonnaient à bon droit que l'Opéra-Comique n'eût pas mis cet ouvrage dans son répertoire courant. Pour singulière que la chose paraisse, c'est, paraît-il, à cause de son titre que l'ancienne direction, pourtant fort sympathique au talent et à la personnalité de M. Guiraud, s'était refusée à reprendre *Madame Turlupin*. Mieux avisé, M. Paravey a eu l'heureuse pensée d'inaugurer son administration par cette reprise, et l'accueil qu'y a fait le public a montré qu'il avait été bien inspiré.

Nul compositeur ne pousse plus loin que M. Guiraud le respect de son art. Dans *Madame Turlupin*, comme dans tous ses autres ouvrages, rien ne se rencontre de banal ni d'un goût douteux; les idées sont gracieuses et originales, le tour symphonique, d'un style très ferme, les mélodies d'une distinction et d'un charme qui sont le secret de l'auteur. M. Guiraud continue les traditions du genre français de l'opéra-comique avec un art et surtout une distinction que ses prédécesseurs ne connurent pas toujours.

A vouloir citer les morceaux qui ont visiblement charmé le public, il faudrait citer toute la partition, depuis le chœur des buveurs qui sert d'introduction, jusqu'au quatuor et la grande scène finale : M[lle] Merguillier est ravissante d'esprit et d'entrain dans le rôle de Maguelone, et M. Fugère interprète celui de Turlupin avec une verve bien amusante et beaucoup de brio.

Il convient de féliciter M. Paravey d'avoir enrichi, pour ses débuts dans la direction de l'Opéra-Comique, le répertoire de ce théâtre, d'une œuvre exquise et d'une haute valeur artistique.



LA MUSIQUE A MONTE-CARLO



ZAMPA, les *Diamants de la couronne*, *Lakmé* et *Mignon*, telles sont les œuvres par lesquelles le théâtre du Casino a clos la saison qui a été l'une des plus brillantes auxquelles nous ayons assisté : l'administration a conquis d'unanimes éloges, d'autant plus précieux que les dilettantes raffinés sont toujours nombreux dans la colonie étrangère.

La représentation de *Mignon*, qui était impatiemment attendue, a été de tous points fort réussie. C'était Mlle Sigfrid-Arnoldson, la jeune étoile suédoise, qui prêtait au personnage de Mignon le charme de son talent et de sa poétique beauté blonde, telle que Gœthe dut la rêver pour son héroïne. Une ovation bien méritée lui a été faite après la romance du premier acte. Le chef-d'œuvre d'Ambroise Thomas a été supérieurement interpreté : Mlle Hamann dans Philine, M. Degenne dans Wilhelm Meister, M. Degrave dans Lothario ont largement contribué à l'éclat de cette belle représentation, donnée devant une salle comble.

L'une des plus brillantes soirées a été celle où nos excellents artistes ont chanté *Lakmé*. A Monte-Carlo, comme à Paris, comme partout où elle a été entendue, la charmante partition de Léo Delibes a été très goûtée par le public choisi qui

suit assidûment les représentations. Il est juste de dire que les interprètes ont partagé les applaudissements avec le compositeur, et qu'il est rare de trouver un ensemble aussi complet et aussi homogène d'artistes qui ont tous une parfaite intelligence de leurs rôles. De combien de troupes dramatiques ou lyriques, même parmi les plus renommées, en pourrait-on dire autant ? MM. Degenne et Degrave, dans leurs rôles respectifs de Gérald et de Nilakantha, ont été justement applaudis, à côté de M[lles] Sigfrid-Arnoldson et Castagné.

Dans *Zampa*, M[me] Bilbaut-Vauchelet, qui abordait le rôle de Camille, a fait preuve d'un talent hors ligne. Aucune artiste ne peut dans ce rôle lui être préférée. Sa voix si étendue et d'un timbre si clair, son tempérament musical si exceptionnel, ont tour à tour enchanté, ému et conquis l'auditoire. Tous ceux qui assistent aux réprésentations théâtrales du Casino, et ils sont nombreux, étaient émerveillés et avouaient n'avoir rien entendu de plus parfait. L'assistance compacte et choisie lui a fait une véritable ovation. A côté d'elle, M[lle] Castagné (Rita) s'est montrée amusante et dans le duo du second acte a crânement enlevé les vocalises qu'il renferme. *Zampa* était interprété par M. Degenne. Il s'y est montré bon comédien et bon chanteur. Il a trouvé de beaux accents dans les couplets du premier acte : « Que la vague écumante », dans le grand air : « Il faut céder à mes lois » et dans le duo du troisième acte.

La dernière représentation a été consacrée aux *Diamants de la Couronne*, et M[me] Bilbaut-Vauchelet a remporté un nouveau succès dans le rôle de Catarina. Cette artiste réunit toutes les qualités d'une grande cantatrice : voix admirable, jeu remarquable, style magistral. Dans la ronde des *Enfants de la Nuit*, dans son duo avec M. Degenne et dans l'air du deuxième acte, qui a été bissé, elle a ravi la salle entière. Elle a, du reste, été excellemment secondée par les autres artistes, tous les interprètes ont eu leur part dans la chaleureuse ovation par laquelle le public a manifesté sa satisfaction. Quant à l'orchestre, il soutient brillamment sa juste réputation. Les concerts classiques nous sont de fréquentes occasions d'y apprécier, en même temps qu'un ensemble admirablement soutenu, des exécutants de premier ordre, tels que M. Carsanego qui nous a ravis dans le concerto pour violon, de Mendelsshon, M[lle] Cervantès et M. Chavanis, admirables dans le concerto pour harpe et flûte, de Mozart; M. Abbiate, violoncelliste, qui a montré des qualités remarquables d'expression et de style dans une œuvre qui peut être mise au premier rang dans le répertoire classique moderne, le *Concerto pour violoncelle*, de Saint-Saëns. Un air pour violon de J.-S. Bach, exécuté à l'unisson par tous les violons, nous a montré la perfection dans la précision chez nos instrumentistes ; mentionnons enfin dans la même séance, la *Symphonie pastorale*, et le *Songe d'une nuit d'été* magistralement rendus.

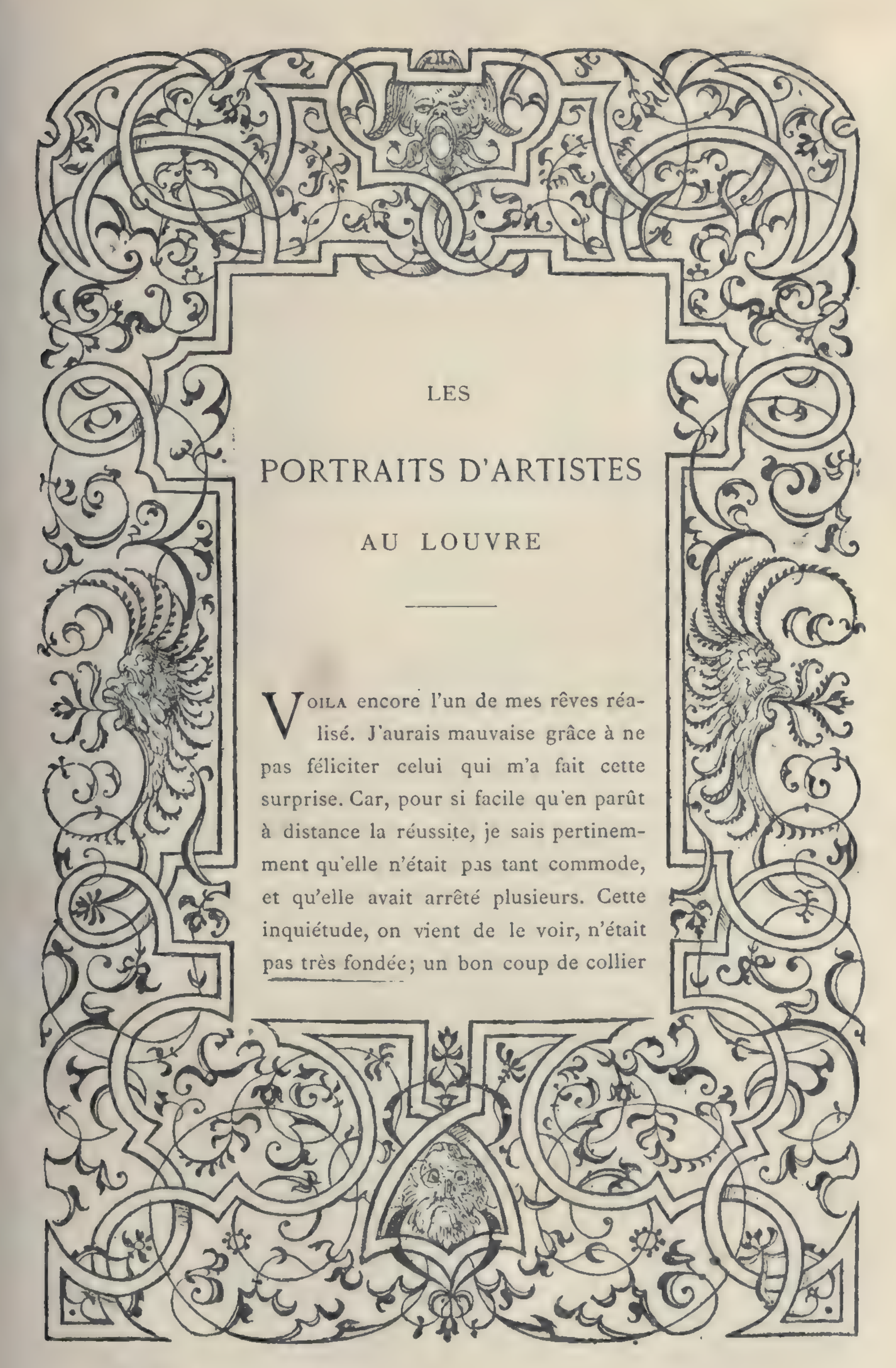
Et nous songions naguère qu'ils sont vraiment à plaindre ceux qui, à l'approche du mois de mai, se croient obligés de quitter ce merveilleux pays, au moment où

la triomphale éclosion des roses nous enverra ses senteurs délicieuses des jardins, de la montagne, des haies du chemin — car, ici, il y a des rosiers partout — pendant que l'harmonieux répertoire de M. Steek bercera, le soir, notre rêverie sur la terrasse dominant la baie de Monaco, alors que les orangers en pleine floraison mêleront aux caresses de la brise leur parfum pénétrant et doux. — S. T.



Le Directeur-Gerant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



LES

PORTRAITS D'ARTISTES

AU LOUVRE

Voila encore l'un de mes rêves réalisé. J'aurais mauvaise grâce à ne pas féliciter celui qui m'a fait cette surprise. Car, pour si facile qu'en parût à distance la réussite, je sais pertinemment qu'elle n'était pas tant commode, et qu'elle avait arrêté plusieurs. Cette inquiétude, on vient de le voir, n'était pas très fondée; un bon coup de collier

a suffi pour passer le gué; et maintenant il ne faut que se rendre compte de ce qu'on a voulu faire pour mener logiquement la chose à sa meilleure fin.

Le jour où M. Castagnary fut appelé à la Direction des Beaux-Arts, ce jour-là même, peut-être bien dès la veille, il annonçait à ses amis et au public et répétait dans son discours d'installation solennelle, qu'il allait consacrer l'un des salons du Louvre à une réunion de portraits d'artistes. C'était son idée favorite, et qu'il entendait faire aboutir et sans broncher. Pour l'exécution, il a été rapide et tenace, et je l'en loue. Il a sagement fait, sans s'en douter peut-être, de se lier lui-même par un rapport public au Ministre. Il brûlait ses vaisseaux, et quels que fussent les obstacles, il était tenu d'aller jusqu'au bout. Je répète que les menues difficultés étaient plus complexes qu'il ne le savait lui-même, mais un nouveau venu, arrivant avec une autorité toute fraîche, et ne connaissant point les petites chausses-trapes, peut agir plus librement et écarter gaillardement les chicanes de détail. J'ai trouvé même un moment qu'il prenait trop conseils de ci et de là, n'étant pas à l'avance disposé à les suivre. Il éprouvera plus tard que dans l'Administration qu'il gouverne, il est excellent de prendre l'avis de certains conseillers isolés, dont la sagesse et l'expérience personnelles peuvent être profitables et lumineuses ; mais qu'il se garde de soumettre, sauf dans les cas inévitables, les affaires qui lui sont à cœur, aux discussions des comités et commissions dont l'esprit se brouille naturellement par le nombre même et les tatillonneries de leurs membres et n'aboutissent qu'à des réponses mal digérées, confuses et dissolvantes, embarrassées et embarrassantes. Je l'ai fort senti moi-même, jadis, pour ma part, alors qu'il était question de l'Académie nationale des artistes français, ou du Prix du Salon, ou de certains travaux du Panthéon. Toute bonne résolution, pour garder son sens et son unité, doit se produire comme un coup d'État ; un bon administrateur doit rester secret dans la combinaison et dans les apprêts définitifs de l'œuvre qu'il médite.

Mais il faut méditer et mûrir chaque œuvre avec grande prévoyance ; s'assurer d'abord qu'elle est bonne, puis faisable. Autrement le moindre accroc dans le détail la peut faire culbuter. C'est ainsi que faillit être écrasée dans l'œuf la réforme de l'École des Beaux-Arts en 1863, pour quelques inattentions de chef de bureau dans les formules du programme. M. Ant. Proust n'avait sans doute pas suffisamment combiné les raisons et les suites de son attaque aux ateliers de la même École quand il tenta de s'en prendre à eux, et dut battre en retraite. Je dis cela pour certains mauvais bruits qui avaient couru, et auxquels, Dieu merci, je ne vois point donner suite, touchant des projets d'attribution nouvelle de la Grande Galerie et de déplacement de l'École française. Je parle en toute sincérité et non sans intérêt pour celui à qui on les prête : l'administrateur qui transposerait dans le Louvre l'ordonnance chronologique des écoles, nous couvrirait de confusion aux yeux de l'Europe artiste, et s'il détruisait ce chef-d'œuvre pro-

digieux du salon des Sept-Cheminées, cette glorification superbe et vraiment grandiose du caractère si mâle et si robuste de notre école du commencement du siècle, lui-même, le mal accompli, se jugerait criminel. Il y a, d'ici là, autre chose à faire au Louvre. Quant à la commission qu'a nommée M. Castagnary pour son salon ou sa galerie de portraits d'artistes, et dont il pouvait si bien se passer, en réservant sa libre initiative, le plus précieux apanage et le premier honneur d'un Directeur des Beaux-Arts, elle lui a déjà créé et lui créera encore des embarras fort gratuits. Qu'il se souvienne bien que ce n'est jamais par trop d'initiative que les Directeurs périssent ; le public et les artistes leur savent gré de leur activité et de leur audace ; mais il importe absolument que leurs entreprises soient mesurées au bon sens des choses, et qu'elles se comprennent d'emblée, en leur ensemble, et qu'elles flottent pour bien dire dans l'air, dans l'opinion courante, n'ayant nul besoin d'être si nouvelles dans leur invention.

Ainsi voilà son Salon de portraits d'artistes au Louvre. Tout le monde y avait pensé depuis un tiers de siècle. Lui-même, en son rapport au Ministre, explique loyalement comment « dans ces trente dernières années, le regret (qu'une institution analogue à celle des Offices de Florence, permettant de recueillir et rassembler nos propres richesses, n'ait pas été depuis longtemps créée au musée du Louvre), ce regret a pris la forme d'un véritable mouvement d'opinion. Les critiques d'art sont entrés en campagne, et à plusieurs reprises l'administration a paru sur le point d'accueillir un vœu qui ne rencontrait point d'adversaires. » — Rien de plus vrai, et qu'il me soit permis d'ajouter mon témoignage à celui de M. Castagnary. Déjà dans mon *Rapport adressé* à *M. le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, sur l'administration des arts, depuis le 23 décembre 1873, jusqu'au 1er janvier 1878,* je racontais les titres fort anciens de cette idée courante, et qui, pour cause, m'était bien familière, je n'avais qu'à retranscrire ma lettre du 17 juin 1876 à M. le Rédacteur en chef de la *Chronique des Arts :*

« Monsieur le Rédacteur en chef, le portrait de J.-P. Laurens, destiné à la galerie des Offices, fait naître en même temps et bien naturellement chez deux esprits distingués, MM. Lechevallier-Chevignard (*la Chronique des Arts*) et Olivier Merson (*le Monde illustré)*, la pensée de la création au Louvre d'une collection des portraits de nos artistes nationaux analogue à celle de Florence, et tous deux me font l'honneur de m'appeler à leur aide.

« Il y a treize ou quatorze ans, je crus cette idée bien près de son exécution ; je l'avais proposée à M. le comte de Nieuwerkerke, et M. le Directeur général des Musées parut un moment ne pas la désapprouver. C'est pourquoi en publiant, en 1853, la première livraison de mes *Portraits inédits d'artistes français*, je m'aventurai à l'expliquer et à la motiver fort longuement dans les pages 11-13 du volume. Je vous envoie cet extrait qui n'est après tout qu'une pièce à l'appui de la proposition de MM Lechevallier-Chevignard et Merson. Je ne puis que me

joindre à eux pour souhaiter la réalisation de leur projet toujours praticable au Louvre dans les salles mêmes où je l'avais rêvé, et pour le recommander instamment à M. le Directeur des Musées nationaux.

« Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

« Ph. de Chennevières. »

Et la *Chronique des Arts*, en appuyant d'ailleurs chaleureusement le projet, reproduisait l'extrait suivant de mes *Portraits inédits d'artistes français :*

« Aussi le Louvre comptera-t-il parmi ses bonnes journées celle où M. le comte de Nieuwerkerke montrera au public, comme il l'a résolu, rassemblée dans les salles contiguës au Musée des Souverains, une suite sérieuse et digne de notre école, des portraits d'artistes de la nation française. Or, pour remplir ces salles encombrées aujourd'hui par un triste mélange d'œuvres secondaires, dont le voisinage dépare et gêne les chefs-d'œuvre de son Musée royal et impérial, M. de Nieuwerkerke n'aura qu'à étendre la main et à prendre dans son Louvre : Jean de Bologne, peint par Bassan ; Nicolas Poussin, par lui-même ; Lebrun, par lui-même ou par Largillière ; Lesueur, par lui-même, dans le tableau de la *Réunion d'artistes*, attribué longtemps à Vouet ; Mignard, soit peint par lui-même derrière saint Luc peignant la Vierge, soit peint par Rigaud ; Mansard, peint par Rigaud ; Pierre Puget, par son fils François ; Dufresnoy, par Lebrun ; Séb. Bourdon, par lui-même ; les frères Beaubrun, par Lambert, en 1675 ; Mansard et Perrault, par Ph. de Champaigne ; Samuel Bernard, par Louis Ferdinand ; Michel Corneille, par Vanloo; Desportes par lui-même ; Jeaurat et Greuze, par ce dernier ; Joseph Vernet et Hubert Robert, par Mme Lebrun, dont on a là encore deux portraits par elle-même ; Ozanne, le dessinateur de marine, peint par lui-même. Si, comme aux Offices, on veut mêler la peinture au pastel à la peinture à l'huile, le Musée des dessins fournira à cette série : les portraits de Girardon et De Cotte, par Vivien ; ceux de Latour, de Dumont le Romain et de Chardin, par Latour ; deux fois Chardin, par lui-même ; Laurent Cars, par Perronneau ; Natoire et Boucher, par Lundberg ; Dumont le Romain, par Roslin ; Bachelier, Pajou, Vincent et Beaufort, par Mme Guyard, sans compter les miniatures et les dessins de toutes sortes.

« A Versailles, M. le Directeur général trouvera : un très beau Simon Vouet, peint, dit-on, par lui-même ; J. Bourdon, peintre sur verre, par son fils Sébastien ; Simon Guillain, par Noël Coypel ; Jacques Lemercier, par un contemporain inconnu ; Henri de Mauperché, par Ph. Vignon ; Jacques Sarrazin, attribué à Jean Lemaire; Séb. Bourdon, par lui-même ; Louis Testelin, par Ch. Lebrun ; Martin de Charmois, par Séb. Bourdon ; Jean Nocret, par Ch. Nocret, son fils ; Louis Lerambert, par Alexis-Simon Belle ; Gaspard de Marsy, par Jac. Carré ; Lenostre, par Carle Maratte ; Girardon, Sébastien Leclerc, Antoine Coypel,

tableaux du temps ; Coysevox, par Gilles Allou ; Nicolas Coustou par Legros ; Charles de la Fosse, par André Bouys; Michel Corneille, par Rob. Tournières ; J. Jouvenet, par J. Tortebat ; Elisabeth-Sophie Cheron, par elle-même ; Cl. Guy Hallé, par J. Legros ; Jacques Autreau, Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillière, André Bouys, Jacques Lajoue, par eux-mêmes ; Nattier et sa famille ; J.-B. Martin; Rob. Le Lorrain et Edme Bouchardon, par Fr.-Hub. Drouais, le premier en 1714 ; Nic. Vleughels, par Ant. Pesne ; le sculpteur J. Thierry, par Largillière ; Carle Vanloo, soit par lui-même, soit par Louis-Michel Vanloo ; ce Louis-Michel par lui-même, et encore par lui Nic.-Henri Tardieu ; Jacques Gabriel, J.-B.-Fr. de Troy, tableaux du temps ; Rob. Tournières par P. Lesueur ; Soufflot, par Carle Vanloo ; Boucher, par Roslin ; les deux Belle, Nic. Simon Alexis, et le dernier mort en 1806 ; Menageot, par Mme Lebrun ; Van Spaendonck, par Taunay ; Edelinck, Cochin et Goiny, les graveurs ; Gros, Girodet, par eux-mêmes ; Gérard, ébauche de sir Th. Lawrence, etc., etc. ; enfin la distribution des récompenses au Salon de 1824, par M. Heim, tableau qui a été gravé par Jazet. La collection de Versailles a encore, soit dans son magasin, soit dans ses attiques, affublés d'un nom de courtisan ou de celui d'un peintre donné au hasard, quelques portraits d'artistes dont on n'a pu, jusqu'à ce jour, constater bien authentiquement les noms, mais qui, peu à peu, livreront le secret de leur personnage et de leur auteur. La plupart de ceux que je viens d'énumérer plus haut faisaient partie de la série des morceaux de réception exigés de ses membres par l'Académie royale de peinture et de sculpture, et qui furent réunis par la dissolution de cette Académie, à la collection nationale du Louvre.

« Où sont allés les portraits d'académiciens qui manquent au Louvre et à Versailles ? J'estime que si on réunissait à ceux énumérés ci-dessus, les soixante-trois autres qui sont déposés à l'École des Beaux-Arts, dans l'une de ces salles où le public n'a point accès, cet ensemble présenterait non seulement la liste à peu près complète des morceaux de réception des portraitistes de l'Académie, mais la plus nombreuse et la plus étonnante collection qu'aucun peuple du monde ait jamais pu réunir des figures peintes de ses artistes nationaux. Voici les soixante-trois portraits de l'École des Beaux-Arts :

« Adam l'aîné, par Perroneau ; Adam le jeune, par Aubry ; Allegrain, par Duplessis ; Barrois, par Gueuslain ; Bertin (Nicolas), par Delyen ; Blanchard, par lui-même ; Boullongne (Bon), par Allou ; Brenet, par Vestier ; Buirette, par Benoist ; Buyster, par Vignon ; Cazes, par Aved ; Christophe, par Drouais ; Collin de Vermont, par Roslin ; Corneille (Michel), par Tournières ; Coustou (Guillaume) le jeune, par Drouais ; Coustou jeune, par Delyen ; Coustou, par Legros ; Coypel (Noël-Nicolas), par lui-même ; Coypel (Noël), par lui-même ; Ch.-Ant. Coypel, par lui-même ; Dandré-Bardon, par Roslin ; De Seves, par Gascard ; De Troy, par Belle ; De Troy fils, par Aved ; Doyen par Vestier ;

Favannes, par lui-même ; Ferdinand père, par Gascard ; Fremin, par Autreau ; Galloche, par Tocqué; Girardon, par Revel ; Grimoux, par lui-même ; Hallé, par Aubry ; Houasse, par Tournières; Hurtrelle, par Hallé ; Jeaurat, par Roslin ; Lagrenée, par Mosnier ; Largillière, par Gueuslain ; Leblanc, par un inconnu ; Leclerc (Sébastien) le fils, par Nonotte ; Lemoyne, par Tocqué ; Lemoyne, travaillant au buste de Louis XV, par un inconnu ; Platte-Montagne, par Ranc ; Mosnier, par Tournières ; Nattier, par Voiriot ; Oudry, par Perronneau ; Paillet, par Delamarre-Richard ; Pierre, par Voiriot ; Regnauldin, par Ferdinand ; Rigaud (H.), par lui-même; Rigaud, par lui-même; Servandoni, par lui-même ; Silvestre, par Valade ; Van Clève, par Gobert; Vanloo (L.-M.), peignant le portrait de son père, par lui-même; Vanloo (C.), par P. Lesueur; Vanloo (C.-Amédée), par Mme Guiard ; Vassé, par Aubry ; Verdier, par Ranc ; Vernansal, par Lebouteux ; Vien, par Duplessis ; un peintre inconnu tenant sa palette à la main, par un inconnu ; par un inconnu encore, un peintre ou un dessinateur inconnu que je suppose être Pierre Dulin ; il tient en effet un crayon à la main et est assis devant un bureau sur lequel est placé un livre au dos duquel on lit : *Sacre de Louis XV*. Or, chacun sait que les dessins de cette grande publication officielle dont la chalcograhie conserve aujourd'hui les planches gravées, sont de Dulin. — Cette chalcographie du Louvre, que je viens de nommer, possède les planches d'un très grand nombre de ces portraits du palais des Beaux-Arts, comme de ceux du Louvre et de Versailles. Ces planches sont l'œuvre des plus fameux graveurs français du siècle dernier; elles étaient les morceaux de réception de ces graveurs, comme les tableaux avaient servi à la réception des peintres. M. Gavard a bien fait graver quelques-uns des portraits d'artistes de Versailles dans ses *Galeries historiques*, mais quant à ceux-ci, la plupart sont à refaire ou ne sont pas faits.

« Les soixante-trois portraits de l'École des Beaux-Arts furent *concédés temporairement*, par décision du 8 décembre 1825, et envoyés les 24 décembre 1825 et 23 juin 1826. Si M. le Directeur général des Musées impériaux jugeait qu'en réclamant pour sa collection nationale des artistes français au Louvre, des portraits qui lui appartiennent par ses inventaires, il fût cruel de mettre à nu quelques murailles du Palais des Beaux-Arts, il me semble que dans l'intérêt de ce palais et du public, M. le Directeur général pourrait offrir à l'École des Beaux-Arts une généreuse compensation, et pleine de convenance, en lui prêtant un choix assez large de ces compositions académiques, morceaux de réception des peintres d'histoire et qui, par malheur, sont éparpillés dans le Louvre. Ces intéressantes compositions de peinture historique serviraient là à l'histoire de l'art, aussi bien qu'à l'enseignement. L'échange serait logique, et les deux Palais y gagneraient. »

Et j'ajoutais pour M. Bardoux :

« Si ce projet est resté sans exécution par suite de la répugnance marquée des établissements auxquels les emprunts devaient être faits, à se séparer des beaux portraits qui décorent leurs galeries, je crois qu'il ne serait pas impossible de le reprendre plus tard d'autre manière dans le musée du Luxembourg, le jour où des salles y deviendront disponibles, en y formant un noyau de portraits des artistes contemporains, peints par eux-mêmes, et offerts par eux, sur l'appel de l'administration, comme il se fait pour les Offices de Florence. »

Je n'avais laissé échapper d'ailleurs nulle occasion de ramener sur l'eau ma pauvre idée fixe, car on retrouverait dans les Archives du Louvre la lettre suivante adressée en 1875 à M. Waddington, et que celui-ci avait transmise à M. le Directeur des Musées :

« Paris, le 20 novembre 1876, — Monsieur le Ministre, — vous m'avez fait l'honneur de me dire que l'on s'était plaint parfois à vous que l'administration des musées manquât aux yeux du public d'une certaine apparence d'activité. Peut-être y aurait-il moyen de donner satisfaction à ce sentiment du public, en consacrant certaines salles du Louvre et des autres palais qui relèvent des musées, à des collections nouvelles dont les éléments se trouvent déjà, en tout ou en partie, dans les mains de l'administration du Louvre. Je vous envoie ci-joint deux propositions de ce genre qui ont couru dans la presse, l'une relative à la création d'un groupe de portraits d'artistes français, rappelant celui des artistes de tout pays que vous connaissez aux Offices de Florence, et qui trouverait sa place dans les salles aujourd'hui inoccupées qui faisaient suite au musée des Souverains ; l'autre relative à un musée des costumes nationaux, à un musée ethnographique qui pourrait remplir les salles encore vides du château de Saint-Germain, à côté du musée des antiquités gallo-romaines, et dont j'ai émis l'idée l'autre jour à la cérémonie de l'Union centrale.

« J'ai pu obtenir l'installation au palais de Compiègne des antiquités du Cambodge, et vous m'avez autorisé à faire préparer pour le même palais les moulages des antiquités du Mexique. Je n'étais point là sur le terrain proprement dit de l'administration des musées ; mais au Louvre et à Saint-Germain, il ne m'appartient pas de peser trop directement sur les décisions de cette administration, et je ne puis que vous demander, si toutefois mes deux propositions vous paraissent dignes d'examen, de vouloir bien les transmettre, pour qu'il les puisse étudier, à M. le Directeur des Musées nationaux. La création de ces deux collections distinctes, qui pourraient être installées à peu de frais, — et même celle des portraits d'artistes absolument sans frais, — fournirait un aliment à la curiosité publique, et donnerait un peu plus de vie extérieure, là où vous exprimez le regret de n'en pas voir assez. — Votre respectueux et tout dévoué serviteur. — *Ph. de Chennevières.* »

Mais de même que jadis, en 53, on ne faisait point marcher le Directeur général des Musées plus vite qu'il ne voulait — en 1876, la crainte de froisser un confrère en ses attributions faisait écarter doucement et puis tomber à vau-l'eau un projet dont ces trop friands gourmets des choses les plus délicates de l'art ne soupçonnaient point l'intérêt aux yeux du public ; ils craignaient d'encombrer le Louvre d'œuvres qui seraient jugées de valeur secondaire si on les comparait aux merveilles choisies des plus grands maîtres; en quoi m'est avis qu'ils ne savaient pas faire les deux parts équitables du raffinement de l'art et de la curiosité publique.

La France a toujours eu un goût singulier pour les collections de portraits. De là la fortune en notre pays, durant cent-cinquante ans, des Fouquet, des Janet, des Corneille de Lyon, des Dumoustier, des Quesnel, des Beaubrun, des Duguernier, etc., de là cette manie des *crayons* et des petits portraits peints qui encombraient de leurs séries les châteaux royaux et ceux des bords de la Loire, et toute maison un peu considérable de la noblesse et du haut clergé. Le bon Henri IV n'en avait-il pas voulu remplir cette galerie du Louvre qu'on a, depuis son incendie en 1661, appelée la galerie d'Apollon? Je ne sache que l'Angleterre qui ait poussé aussi loin que nous cette passion des recueils de portraiture dans les palais de son aristocratie, et qui ait donné pareille importance dans son école aux peintres de portraits. Car bien que chez nous, à partir du milieu du XVIII[e] siècle, la peinture d'histoire et la décoration des hôtels et monuments aient semblé prendre la première place dans l'application que nous donnions aux talents de nos artistes, le peintre de portraits n'a cessé de jouir dans notre école d'une faveur extraordinaire, et d'y foisonner à ce point que les élèves de nos Rigaud et de nos Largillière ont suffi à fournir de premiers peintres les cours d'Allemagne et d'Espagne, et celles du Nord durant tout le XVIII[e] siècle. Dans notre siècle même, aux Salons annuels, le portrait n'excite-t-il pas, aux dépens des meilleures compositions des peintres, une préférence de curiosité qui tient au double intérêt de l'artiste et du personnage ? On l'a bien vu aux expositions organisées, en ces derniers temps, au profit d'œuvres philanthropiques : l'exhibition des tableaux les plus renommés des anciennes écoles, prêtés par les amateurs dont les cabinets étaient le plus fermés, n'a pu obtenir une attention aussi empressée au Palais de l'École de Beaux-Arts, que le groupement de quelques centaines de portraits « les portraits du siècle », dont l'image était encore vivante dans notre mémoire à tous. J'affirme et j'en ai quelque honte, — que si Versailles n'était pas si loin du Louvre, ce pauvre Louvre, le temple prodigieux des merveilles de l'art universel, ne peserait pas lourd, dans la fréquentation des foules, devant le palais consacré « à toutes les gloires de la France ». — En 1875, j'eus l'idée de réunir à Paris, au profit de nos écoles de dessin, les chefs-d'œuvre des musées de nos départements. C'eût

été comme un autre Louvre, un rassemblement temporaire, une révélation éclatante de richesses inconnues non seulement de Paris, mais de l'Europe entière. Tout était prêt, le choix admirable était fait par la commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France. Déjà nous avions les adhésions des musées les mieux pourvus de l'Ouest et du Midi; de misérables défiances, soufflées traitreusement par la politique, firent avorter ce beau projet. Eh bien, quand trois ans après, nous entreprîmes de convoquer pour l'exposition universelle de 1878, ces mêmes musées de province à une exhibition solennelle de nos portraits nationaux, ceux mêmes qui nous avaient naguères cherché chicane semblèrent ne pouvoir résister à ce nouvel appel qu'ils jugeaient, je ne sais pourquoi, plus patriotique. Les salles du Trocadéro montrèrent pendant quelques mois trop courts, une collection à coup sûr incomparable des chefs-d'œuvre si variés du talent de nos portraitistes, inférieure certainement à la somme d'art pur que les amateurs eussent savourée dans la première en date de nos expositions projetées, mais qui chatouillait mieux l'orgueil de la nation, par son côté de galerie de famille des illustrations françaises. Qu'est-il resté, hélas ! de cette apparition si courte et si gênée ? un bon catalogue et, Dieu merci, une assez nombreuse série de photographies exécutées à la hâte et malgré toutes les entraves, par les Braun.

Une galerie de famille, toute maison qui s'honore doit avoir la sienne ; c'est le respect des ancêtres, c'est le stimulant et l'enseignement des générations à venir. Quant à moi, j'ai toujours cru que toute école d'art se devait de réunir et de conserver pieusement les portraits des maîtres qui ont fait sa gloire et ses traditions : les artistes dans une nation sont une famille supérieure ; et j'imagine que c'est cet instinct de juste orgueil qui avait engagé les membres de l'Académie royale de peinture et sculpture à demander aux portraitistes agréés dans la compagnie d'offrir, comme morceau de réception, les portraits des membres les plus illustres de l'Académie. Ces portraits il nous sont restés, Dieu merci. Ils avaient, après la révolution, été dispersés dans nos musées nationaux : les plus beaux étaient démeurés au Louvre ; d'autres avaient été *prêtés temporairement*, en 1826, pour la décoration de l'École des Beaux-Ats ; d'autres enfin avaient été transportés à Versailles lors de la création du Musée historique, pour y tenir leur place au milieu des autres figures historiques des siècles passés. Comme je l'indiquais en 1853, il suffisait d'un coup de baguette pour rassembler tout cela. Ces pauvres portraits d'académiciens, ils avaient jadis habité le Louvre du vivant de l'Académie. Il a fallu plus d'un demi-siècle pour les y faire rentrer ; et voilà que ce sont eux qui composent aujourd'hui le fonds, le vrai fonds de cette galerie d'ancêtres que j'avais révée pour nos artistes. Ce n'est pas, comme on l'a vu, que les appels manquassent, et celui qui a précédé de deux ans la décision de M. Casta-

gnary, vaut bien par l'importance singulière du personnage, de ne pas être oublié!

M. Turquet, qui fut, avec sa légèreté bien inconsciente en toute chose, le seul de mes successeurs qui m'ait été cruellement nuisible, en quoi ce pauvre personnage à panache, agité et impuissant aux œuvres de sens commun, pouvait paraître fort ingrat, car c'est moi qui lui avais mis le pied à l'étrier dans le monde administratif des arts, en l'appelant, sur sa demande instante, dans nos jurys des salons, — M. Turquet, par une compensation comique, semble s'être appliqué à mettre en œuvre celles de mes entreprises que j'avais laissées inachevées ou fort empêtrées. Trois ans après mon départ de la Direction, il réussissait, malgré lui et en se prenant dans ses propres pièges, à mettre debout cette fameuse Société des artistes français pour laquelle j'avais tant lutté inutilement durant près de vingt ans. Et voilà que quatre ans plus tard, il s'échauffait, lui aussi, d'un beau feu pour organiser au Louvre une collection de portraits d'artistes, sollicitée par moi depuis trente-deux ans.

Le 26 août 1885, il écrivait au Directeur des musées du Louvre : « Je vous ai entretenu, ainsi que M. le conservateur Gruyer, du grand intérêt qu'il y aurait pour le musée du Louvre, à posséder une galerie de portraits d'artistes de toutes les écoles. Je vous prie de vouloir bien me faire connaître quelles mesures vous avez prises, afin que cette galerie soit organisée au Louvre pour la rentrée du Parlement. — Veuillez agréer, monsieur le Directeur, la nouvelle assurance de mes meilleurs sentiments. Le sous-secretaire d'État, *Edmond Turquet.* » — à quoi M. de Ronchaud, dès le surlendemain, répondait dans les formes les plus hiérarchiques, par un long rapport, une fin de non-recevoir du ton le plus narquois, sous son apparente gravité, et qui est en lui-même un couplet de haute comédie : « ..... Je vous ai promis d'étudier cette question avec M. Gruyer qui est aux eaux en ce moment et qui aura l'honneur de vous voir à son retour pour vous faire part de ses reflexions en ce qui concerne l'organisation de cette galerie dont il a lui-même depuis longtemps l'idée... » — En attendant, venaient les objections de Ronchaud : le Louvre ne possède dans ses propres salles que fort peu de portraits d'artistes ; — l'établissement d'une telle galerie ne peut être que l'œuvre du temps ; celle de Florence n'a pas été formée en un jour ; — les règlements du Louvre n'admettent aujourd'hui nulle œuvre d'artistes vivants, nul portrait de vivant ; — qui commandera ces portraits d'artistes vivants ? le Ministre ou le Directeur des Beaux-arts ? — Le règlement soumet aux délibérations du comité consultatif l'entrée au Louvre de toute œuvre d'art ; — il faut un vote du Parlement pour les fonds d'appropriation du local., etc. etc. — Et ce joli bernement durait cinq pleines pages.

M. Turquet, superficiel et point tenace, fut abasourdi et desarçonné par cette série d'arguments terribles. Je ne vois point que M. Gruyer ait eu à venir à la

rescousse de son directeur, ni à proposer d'autres moyens pour l'exécution du projet que lui aussi avait, disait-il, depuis longtemps à cœur. En tout cas le sous-secrétaire d'État n'insista plus et se tint coi. — Après tout cependant, même ceux qui ne goûtaient que médiocrement cette idée et l'ajournaient incessamment, auraient pu se dire que puisqu'elle se produisait et reproduisait avec une périodicité aussi régulière, c'est qu'elle portait en elle-même un certain grain d'intérêt réel, et qu'elle deviendrait quelque jour irrésistible, et qu'il faudrait s'y rendre, et que le mieux était de l'étudier sans retard, et de lui chercher à sa mesure le gîte le plus convenable et de s'en faire le plus d'honneur possible.

On ne peut dire en effet que jusqu'à la dernière heure, l'insistance publique se soit un instant relachée, car le jour-même où M. Castagnary entrait rue de Valois, un laborieux érudit, M. Henry Jouin, corrigeait la dernière épreuve d'un livre plein de recherches patientes : *Musée de portraits d'artistes, peintres, sculpteurs*, etc., *nés en France ou y ayant vécu, état de 3000 portraits peints, dessinés ou sculptés*, etc., c'est-à-dire fournissait d'avance au Directeur des Beaux-arts, l'indication des collections publiques ou privées où pourrait se ravitailler inépuisablement la galerie projetée dont il devait annoncer sitôt le projet arrêté (1).

Mais ce qui ne semblait préoccuper personne en tout cela, et qui avait bien son importance, voire son importance capitale, c'était la place, la question de la place ; où trouverait-on, dans le Palais du Louvre, la « galerie » dont tout le monde

(1) Quelle place charmante se ferait dans notre monde des arts, le jeune homme qui s'adonnerait aujourd'hui à l'étude quelque peu approfondie des portraits, dût-il borner son champ d'investigation à l'iconographie française ! Je me souviens que dans les dernières années du pauvre Soulié, il était tout disposé à se tourner de ce côté, et je l'y poussais de toutes mes forces. Depuis qu'il avait rédigé son catalogue du Musée de Versailles, et avait dû se familiariser, par ce catalogue et ses publications de Dangeau et de Luynes, avec tant de figures historiques et les signes qui les pouvaient faire reconnaître, il semblait mieux préparé qu'aucun à pareille besogne délicate ; et par son long stage au Louvre, il s'était suffisamment imbu du faire et des caractères divers des maîtres portraitistes. Les langueurs maladives de la fin de sa vie ne lui permirent point cette nouvelle transformation de ses études pour laquelle il fallait, j'en conviens, la pleine ardeur et la vaillante activité de la jeunesse. Mais qu'un jeune curieux zélé, attaché de près ou de loin à la conservation du Musée de Versailles, se pénétrant à fond de la table du Père Lelong et de son supplément par Soliman Lieutaud, et des séries de portraits gravés, classées au cabinet des Estampes, se mette en campagne de musée en musée, de galerie en galerie, de cabinet en cabinet, sans se chercher des armes plus graves ni plus pesantes que la simple mémoire des yeux qui n'est pas la plus rare des mémoires, et un peu d'exactitude minutieuse dans le relèvement des notes, et un bon sens comparatif quelque peu aiguisé par l'exercice, — voilà un homme qui se sera fait, en quelques années, un renom tout à part, une place très enviable, singulière et hors pair dans le bataillon des connaisseurs. Le livre où il aura concentré ses observations, sera le regal et le manuel des curieux, le modèle à suivre pour les érudits des autres nations. Lui-même sera devenu tout à coup l'expert indispensable et autorisé, l'arbitre de cette science si intéressante non seulement pour l'art, mais pour chaque page de notre histoire. N'y a-t-il pas là de quoi tenter l'ambition éveillée d'un fureteur de bonne volonté ?

parlait, pour y réunir cette intéressante série de portraits d'artistes? En 1853, et plus tard en 1876, je proposais de les rassembler dans les salles alors inoccupées qui faisaient suite au « Musée des souverains ». J'avouerai qu'à l'encontre de ce que l'on vient de faire, mon souci était d'isoler cette collection de portraits des autres salles destinées à l'exhibition des chefs-d'œuvre de peinture des écoles diverses. C'est un chapitre d'histoire patriotique que je voulais voir écrire là, et je me rendais compte que dans cette réunion de portraits, beaucoup, fatalement inégaux par le talent des portraitistes, ne pourraient lutter avec les merveilles choisies des salles voisines, quel que fût leur intérêt pour la curiosité nationale. Chacun ne parlait que de la salle des Offices de Florence; mais c'était là un dicton de voyageur superficiel, et les deux collections, sans que l'on s'expliquât bien, devaient naitre d'une conception entièrement différente. La salle des Offices de Florence est vouée exclusivement aux portraits des peintres de tout pays peints par eux-mêmes; ainsi l'ont voulu au XVIIe siècle les Léopold, les Ferdinand, les Côme de Medicis, et l'œuvre s'est poursuivie depuis lors dans ce cadre strict et spécial; mais son étroitesse même lui assurait une qualité supérieure, si les modèles étaient sévèrement choisis, car on était certain à l'avance, l'orgueil aidant, de l'excellence de l'exécution. Cependant les vrais amateurs ne sont pas tous aussi enthousiasmés de cette fameuse salle des Offices, et leur admiration ne s'y rechauffe que devant une trentaine de cadres, dont ils emportent le souvenir aux quatre coins du monde, ayant oublié en route une multitude de figures secondaires. Et qui sait si la faute n'en est pas au trop proche voisinage de ces autres salles où ils viennent de se remplir la mémoire des merveilles du Titien, du Giorgione, du Veronese, de Velasquez et de Rubens? — Et puis, que voulez-vous? même à Florence, des portraits, même excellents, ne demandent pas à encombrer une salle depuis le parquet jusqu'à la voussure. Je ne crois pas que dans les salles que je proposais, au Louvre, j'eusse admis plus de deux rangs de portraits superposés; les portraits sont d'essence monotone; chaque époque a, dans les modes de sa portraiture, des attitudes, des habitudes de pose et de tour de tête, des similitudes de costumes qui forcément se répètent et fatiguent à la longue. Plus la salle que l'on consacre à ces portraits est vaste, plus cette monotonie lasse les yeux, qui ont d'autant plus besoin de pouvoir s'intéresser de près à la variété d'art et à l'étude vivante et expressive de chacun des personnages.

M. Castagnary a prévu lui-même que ces 104 portraits, superposés à perte de vue sur quatre rangs, et dont M. Lafenestre a redigé le catalogue, pour le jour d'inauguration solennelle par le Président de la République, n'étaient pas le dernier mot de sa création. En même temps qu'il ordonnait l'emménagement provisoire dans le pavillon Denon, il demandait à l'architecte du Louvre deux ou trois projets pour une installation plus élastique et définitive dans les parages

du pavillon de Flore. Ces projets ont été remis au Directeur des Beaux-arts, et l'un deux prévoit une quinzaine de chambres, sept de chaque côté, avec une salle un peu plus vaste, ces chambres s'éclairant non par le haut mais par de simples fenêtres; elles auraient, par leur moyenne dimension, l'intimité nécessaire à l'exhibition recueillie d'un choix d'intéressantes figures; à la bonne heure, et cette disposition est préférable à toute ordonnance pompeuse, et mieux faite pour mettre en valeur l'attrait très personnel d'une telle collection historique. Et quand M. Castagnary possédera ces salles, et y aura transporté et distribué, dans leur ordre chronologique, la série d'images de ses artistes, — ajoutant à ce qu'il possède une centaine seulement de têtes nouvelles, — complétant autant que possible cette série par les représentations des figures qui tiennent le plus de place dans l'histoire de notre école nationale, — les obtenant, au besoin, par échange, de nos musées de province, ou par acquisition, des cabinets de nos amateurs, et dans les ventes publiques, — ne craignant point, pour avoir le portrait de Le Sueur, de détacher des salles du Louvre le tableau d'une « réunion d'artistes », où il s'est peint lui-même en sa jeunesse au milieu des amis de M. de Chambray; — et où ai-je donc vu, — n'est-ce pas à Versailles? une superbe ébauche de tête de Gérard par Thomas Lawrence, — et un amusant portrait de Mme de Mirbel par Champmartin? (1) — quand M. Castagnary aura là-bas, au bout du Louvre, ses vraies salles, logiques et spéciales, et les 200 portraits formant un corps bien solide; alors il pourra, mais alors seulement dormir en paix. Il ne craindra plus la dispersion d'une œuvre savamment agglomérée, où les lacunes ne seront plus apparentes, et ces vilains retours offensifs et jaloux, tels que les connut ce pauvre Musée des souverains que je regrette encore, et qui avait, lui aussi, son intérêt bien français, et dont il eût fallu seulement, pour un temps, dissimuler certaines pièces trop voyantes, sans jamais, jamais l'éparpiller et anéantir; c'était déjà trop, dans un siècle, d'avoir renvoyé aux quatre vents du ciel le généreux musée des monuments français, — bien que des meilleures pièces de celui-ci soit sorti notre musée d'Angoulème. Que voulez-vous? j'ai en horreur la démolition de toute œuvre qui chante la gloire de mon pays.

C'est, à coup sur, une grosse affaire et un grand honneur que de doter le

(1) On retrouverait certainement dans ce même Versailles un portrait de J. Restout, rencontré par moi, il y a belles années, chez Blaisot, et acheté à un prix minime pour les musées impériaux. C'est, je crois, le J. Restout qui a été gravé dans la *Galerie française*; que si ce Restout ne suffisait pas, on trouverait du même peintre une autre effigie de plus grande importance. Je veux parler du portrait d'apparat qu'avait crayonné de lui Maurice Quentin de la Tour, pour l'un de ses morceaux de reception. Les deux pastels fameux de Restout et de Dumont le Romain se voyaient jadis, en assez facheux état, dans les magasins du Louvre; mais si détériorés qu'ils soient par le temps et l'abandon, j'imagine qu'un adroit pastelliste, — et il n'en manque pas dans notre temps, — les pourrait remettre en état de figurer dans la série de nos portraits d'artistes.

Louvre d'une collection nouvelle, et cela ne va jamais, je l'ai dit, sans difficultés. La première, brutale comme un chiffre, se présente inévitablement sous la forme de dépenses d'architecte; en aucun temps, ces dépenses ne sont minces, dès qu'il s'agit d'appareiller une salle neuve ou renouvelée aux anciennes magnificences du Palais. Les architectes, ici plus qu'ailleurs, ont l'habitude de faire grand et somptueux. Impossible sur ce chapitre de leur faire entendre raison. Point de budget prévu, et prévu grassement, et voté sur longs rapports, point de salle nouvelle; ajoutez les lenteurs de n'importe quel architecte, qui ne saurait, pour peu qu'il touche à un mur du Louvre, ne pas se piquer de génie; et M. Castagnary, même avec le meilleur rapporteur du budget, en avait pour le moins deux bonnes années d'attente; une impatience fort naturelle l'a pris. Il s'est contenté de la salle la plus obscure du Louvre, qui en était du moins l'une des plus vastes. Cette grande salle du pavillon Denon était à ce moment parée de larges toiles décoratives qui reliaient, dans la série historique de l'école française, le XVIIe au XVIIIe siècle. Il s'est trouvé qu'en somme à cette vaste salle venait aboutir la galerie de Poussin, de Le Sueur et de Claude, et aussi celle de Watteau, de Boucher et de Chardin, et par surcroît, la nouvelle grande galerie des chefs-d'œuvre du XIXe siècle, David, Ingres, Delacroix; c'est-à-dire qu'elle regardait à la fois par ses baies, les trois siècles de notre école française. En quoi le hasard se montrait ingénieux. Autre chance heureuse : le Directeur, en faisant rentrer subitement au Louvre une cinquantaine des 63 portraits prêtés à l'École des Beaux-Arts, en 1825; — plus une quinzaine du Musée de Versailles; — en y ajoutant une trentaine de portraits disséminés dans les salles diverses de ce même Louvre, — arrivait à réunir une centaine de cadres, suffisant tout juste à remplir la salle par lui désignée. Et pas l'ombre d'une dépense à prévoir ! pas un sou à demander au budget ! D'anciens tableaux étaient dépendus; d'autres anciens tableaux étaient appendus à leur place. Ce n'était pas, paraît-il, plus difficile que cela. M. de Tauzia s'est servi, de son mieux et avec son goût ordinaire, de ce qu'on lui avait mis dans la main. Il n'a pu faire que la salle fût très claire; il n'a pu faire que l'ensemble ne présentât, — j'ai dit pourquoi, — un aspect un peu monotone. Une si grave assemblée de figures masculines alignées et immobilisées dans leurs cadres d'égale mesure, ne porte point à la gaieté; comme on dit sur les boulevards : « Cela manque un peu de femmes »; les deux jolis minois de Sophie Cheron et de Mme Lebrun, et les deux honnêtes visages de Mme Vien et de Mme Haudebourg-Lescot ne suffisent point à illuminer cet immense salon. On se rend bien compte, même au premier aspect, qu'il y a là à la suite du portrait du Poussin, vingt-cinq ou trente peintures admirables, capables de donner la plus haute idée de notre école de portraitistes; car certaines qualités particulières de notre art, le goût du noble et ingénieux arrangement, la grâce facile et élégante, le sentiment de la haute expression sans

étroite manière, imposent à notre portraiture française sa marque bien spéciale, intimement liée au caractère de notre peinture d'histoire, plus soucieuse, elle aussi, de l'élévation, de la délicatesse de la pensée et de la solidité de conception, que du naturalisme plus coloré, mais pesant, de certaines autres écoles renommées.

Ces portraits, rassemblés au Louvre, serviront eux-mêmes d'enseignement à nos portraitistes vivants. Ils leur réapprendront la souplesse et la liberté des attitudes; ils condamneront cette fausse dignité et cette raideur dans les poses qui ont été le malheur et la tare de nos portraitistes modernes durant la première moitié de notre siècle, la gêne des mouvements, la sécheresse glaciale et compassée des expressions, qui, depuis les élèves de David, ont appauvri et aminci notre école, et auxquelles seul a échappé M. Ingres dans le prodigieux portrait de Bertin. Ils retrouveront là cette facile aisance dans l'ordonnance générale de la figure, qui obéit au caractère même du modèle, et se fond avec sa physionomie. C'est la vie, en un mot, que cet ensemble concordant et sans effort du corps, du costume et de la tête ; et son principe, — même à travers les transformations de la mode qui ne s'épargne pas la variation, dans le goût de certains gestes et de certains attifements, — son principe a été instinctivement familier, comme la première loi de leur art, à tous ces maîtres et demi-maîtres que vous voyez là, depuis Sébastien Bourdon, Ch. Le Brun, Ferdinand, R. De la Marre, Rigaud, Largillière, De Troy, Tournières, Nocret, Aved, Tocqué, les Vanloo, Ant. Pesne, Perronneau, Duplessis, jusqu'à Greuze, Roslin et Mme Le Brun. Que serait-ce si vous voyiez La Tour ? Je n'ose pas, en vérité, écrire ce que je pense ; mais cette qualité essentielle du portraitiste, l'accord libre et sans façon du personnage avec son ajustement, qualité bien française disparue de notre école, durant un demi-siècle, sous prétexte de style, ne fallait-il pas, dans les expositions, aller la chercher, il y a vingt ans, à travers des œuvres d'un bien autre mérite et autrement solide et réfléchie que le sien, — je mets ainsi hors de cause certains bustes exquis de Flandrin et de Lehmann, — dans les portraits d'un homme qu'on a bien malmené, mais qui avait cela sans quasi s'en douter, dans les portraits de ce pauvre Edouard Dubufe, le Roslin aux belles étoffes de notre temps, — et aussi dans les quelques toiles qui firent la réputation de Nelly Jacquemart. — Aujourd'hui, Dieu merci, nous avons mieux, et l'école semble avoir retrouvé sa vertu d'autrefois, je veux dire son esprit de vie intelligente, avec les franches portraitures de Baudry, de Bonnat, de Delaunay et de Carolus Duran.

Pour en revenir au grand salon Denon, supposez cette salle isolée des autres galeries convergentes, qui l'écrasent du pur choix de leurs chefs-d'œuvre, on se dira volontiers que ce n'est pas là l'une des moins attrayantes du palais, et qu'en somme ces portraits offrent une somme d'intérêt supérieure à ce qui remplissait ci-devant le pavillon Denon ; qu'une telle création est un bienfait pour le Louvre.

Mais il y a là, dans ces peintures inégales et hors de vue, trop de mélange du médiocre avec le bon. Le côté curieux y est trop effacé par le voisinage de l'excellent de l'autre côté de la portière. Transportez ces cadres d'une moyenne inquiétante hors d'un pareil voisinage, et aussitôt la pensée d'où est née la collection nouvelle et le service rendu au Louvre reprennent toute leur valeur et toute leur évidence, et les amateurs les plus difficiles seront les premiers à applaudir des deux mains.

Que chaque chose soit en son lieu, et y croissé favorisée par le temps, la persistance et le bon sens. Personne en notre siècle ne veut continuer personne. C'est l'esprit révolutionnaire de mutabilité perpétuelle, c'est l'esprit de notre époque, ruineux et délétère, ennemi de tout avenir. Par là on n'arrive à rien fonder en notre pays, à rien y élever de grand, à rien pousser, en quelque coin que ce soit de notre administration, à sa suprême et complète hauteur. Charles Blanc, inspiré par M. Thiers, organisa en 1872 et 73, le Musée des Copies. C'était un projet comme un autre ; mais une idée malencontreuse lui vint de de s'emparer, pour son musée, du Palais des Champs-Élysées. Il ne réfléchit point que ce palais est, d'origine et à tout jamais, sans appropriation spéciale, un hall bon à tout, et qu'il faut se dire que là on est toujours à l'auberge, et que cette auberge même discrédite à la longue ses meilleurs locataires. L'État ne pouvait l'aliéner que pour quelques semaines ou quelques mois, et il en réclamerait fatalement l'usage pour la plus prochaine exhibition, ou fête passagère. L'occasion ne se fit pas attendre. J'eus besoin, en 1874, d'une plus vaste étendue de salles pour l'exposition annuelle des artistes vivants plus largement ouverte que les deux précédentes. Je n'hésitai pas. La vraie place du Musée des Copies, sa place digne et utile n'était point dans ce bazar banal des Champs-Élysées, elle était à l'École des Beaux-Arts. En quelques jours le transport fut fait, les toiles remplirent les galeries, les salles, les escaliers du palais, à côté des moulages qui semblaient les attendre. Et en effet à l'École des Beaux-Arts, le Musée des Copies a sa raison d'être ; elles y servent de pièces à l'appui des leçons de professeurs de l'histoire de l'art. Qu'est-ce que ces leçons, sinon la description, c'est-à-dire la copie parlée des œuvres magistrales qu'analyse le professeur ? et les copies peintes y expliquent plus visiblement, par leur coloration et leur dessin, les enseignements de l'orateur. Aussi ne me serais-je jamais pardonné de détruire un tel musée, un tel amoncellement de documents qui, bien que rassemblé à la hâte, ne demandait, une fois remis sur son terrain, qu'à se développer sagement, selon les besoins de l'école, et selon un système de modèles à reproduire, que l'on était libre désormais d'étudier sans crainte du lendemain et de poursuivre à loisir. Moulages et copies peintes, voilà le vrai musée de l'École des Beaux-Arts ; voilà celui qu'elle doit accroître avec ténacité et âpreté, et sans jamais perdre de vue les occasions de l'enrichir. — Certes je

comprends qu'il y ait matière à regret, pour les professeurs de cette école, de ne plus voir dans les deux salles de leurs réunions, ce bel assemblage des portraits de leurs devanciers en l'autre siècle, des fondateurs de l'enseignement d'art dans l'ancienne Académie, professeurs, professeurs adjoints, conseillers, recteurs, etc., que l'importance même de leurs fonctions avaient désignés aux choix des peintres pour leurs morceaux de réception. La présence de tels portraits donnait grand air aux délibérations des dignitaires actuels de l'École des Beaux-Arts. Mais, peu à peu, eux-mêmes se consoleront en retrouvant ces mêmes portraits dans une autre réunion plus complète des cadres de même provenance académique, dans une assemblée générale et plénière des grands artistes de la nation. Ils s'en consoleront le jour où ces images de leurs prédécesseurs, qu'ils ne pouvaient prétendre conserver à toujours puisque « prêtées temporairement » elles demeuraient rivées aux inventaires du Louvre — ces images seront remplacées sous leurs yeux, par des copies profitables de chefs-d'œuvre, utiles instruments d'étude, servant d'arguments à la doctrine saine et forte qu'ils ont charge de faire pénétrer dans l'esprit de leurs groupes d'élèves.

Je ne me suis pas bien expliqué pourquoi M. Castagnary avait cru devoir adjoindre aux images de nos artistes français, à côté de Nicolas Poussin et de Pierre Puget, les quelques portraits de Van Dyck et de Rembrandt, du Tintoret, du Guerchin, de Maratte, de Michel-Ange et de Canova. Champaigne passe encore, et même il y va de soi, car le meilleur de ses travaux a été pour la France. A même titre ne sont-ils pas venus là, Martin Desjardins, et Buyster, et Servandoni, et de Lyen ? Et qui s'étonnerait d'y rencontrer Van der Meulen ?

Ils furent de notre Académie royale et le jour où notre Académie les appela à elle, leur morceau de réception leur fut le meilleur brevet d'artistes français. La légion en est nombreuse de ces associés étrangers des deux siècles passés, naturalisés français par le tableau ou le marbre offerts le jour de leur entrée à l'Académie royale. Dès le jour même où s'organisa la célèbre Compagnie, sur les vingt-six premiers appelés, six nous venaient d'Anvers ou de Bruxelles, et au XVIIIe siècle l'Italie et la Suède nous adjoignirent tout ce qu'elles avaient de vaillant. Que les portraits de ceux-là soient mêlés à ceux de nos peintres, à merveille et c'est justice. Quant à ceux qui ne nous tiennent pas par ce lien de famille, à quel titre se glisseraient-ils ici ? Prenons garde à une méprise. La salle des Offices fut dans son origine, et restera à jamais un très noble, un superbe caprice d'amateur princier ; rien de plus. Chez nous, l'idée n'est pas la même ; elle est, avant tout, patriotique. Si, par malheur, nous laissant aller à une hospitalité trop ouverte, et qui rendrait méconnaissable le sens de l'œuvre, nous prétendons au cosmopolitisme, nous resterons piteux et misérables, incapables à tout jamais de lutter contre les deux siècles d'acquit de la galerie de Florence. En vérité n'y songeons pas ; c'est déjà bien assez d'avoir à remplir notre cadre national, sans nous noyer

dans le vague des autres écoles. Renvoyons bien vite Van Dyck et Rembrandt, le Tintoret et le Guerchin à la grande Galerie. Ne songeons qu'à les remplacer, si possible, par de sûres et suffisantes images de Watteau, de Simon Vouet, de Claude Lorrain, Lenain, Errard, Stella, Bourguignon, Valentin, Van der Meulen, Monnoyer, Coysevox, Lemoine, Desportes, Delafosse, les Boullongne, les Parrocel, Latour, Jac. Callot, J. Pesne et les Audran, en remontant si haut que nous pourrons, vers les Primatice, les Maître Roux et les Nicolo, les J. Cousin, les Freminet, les Clouet et les Dumonstier, ces derniers ayant peint et dessiné tant de portraits qu'il semble difficile à croire qu'ils n'aient pas laissé le leur en quelque portefeuille encore inconnu des curieux ; nous avons bien celui d'Ant. Caron. Je n'entends point d'ailleurs fermer trop rudement la porte aux étrangers modernes qui ont fait à Paris leurs études dans nos ateliers et acquis leur renommée d'artistes dans nos expositions, ou ceux encore que s'est associés notre Académie des Beaux-Arts.

Mais j'ai regretté, pour ma part, que M. Castagnary eût livré un peu trop ouvertement aux chatouilleuses espérances des artistes la seconde question qu'éveillait son projet, la question des vivants. Ne mêlez pas, pour que votre œuvre demeure sérieuse, la querelle des vivants avec le tranquille entretien des morts. Les morts seront peu à peu appelés par vous, selon la fortune des bonnes rencontres ; ils combleront peu à peu les places vides et dans leur ordre historique, dans les salles qui les attendront, là-bas au bout du Louvre. Ils n'entreront pas malgré vous, mais de votre plein gré, et ce sera une fête pour la venue de chacun d'eux. Craignez que pour chacun des vivants ce ne soit une bataille et, qui pis serait, une comédie. Encore une fois, rien de commun ici avec la pensée et le procédé de Florence. Les Offices désignent à distance, dans les écoles européennes, les quelques peintres notables auxquels ils croient devoir faire appel. S'ils se trompaient, par erreur ou condescendance, sur l'importance réelle que méritent ces peintres entre les artistes de leur nation, qui s'en plaindrait ici ? Ce ne serait ni plus ni moins qu'une bonne aubaine pour l'heureux désigné. Tout au plus quelque Florentin serait-il capable de redresser cette erreur ou cette complaisance. Mais à Paris, si vous laissez forcer les portes du Louvre par l'ambitieux trop pressé et sans titres, ce n'est point à la commission choisie par vous que l'on s'en prendra de la camaraderie qui aura fait passer cet intrus ; on s'en prendra à vous-même, et vous n'aurez rien gagné à ce paravent. Je vous jure qu'un homme de bonne volonté, à cause même du sentiment de sa responsabilité, est toujours plus capable d'impartialité que la plus honnête commission du monde. Commission et complaisance, voire faiblesse un peu louche, sont quasi synonymes. Et puis cette commission même, fût-elle purement consultative, est-il permis à tout le monde d'en accepter le rôle ? Cette commission « chargée de proposer au Ministre les noms des artistes vivants qui, à raison de

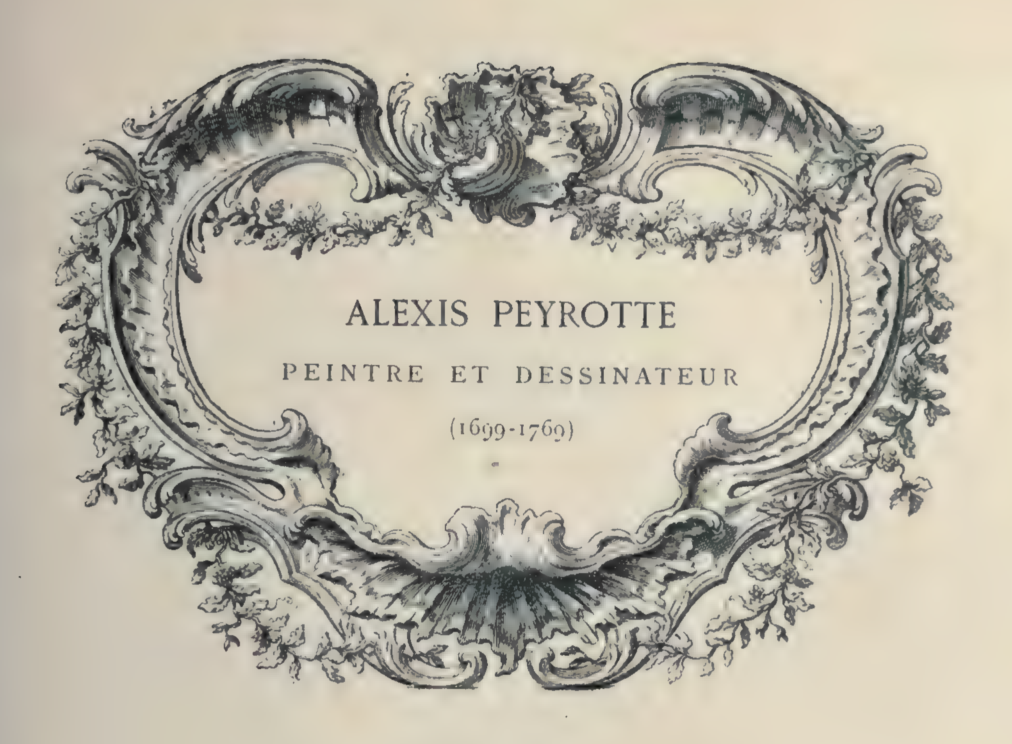
leur notoriété, pourront être invités à offrir leurs portraits, bustes ou médaillons », y sera-t-il permis à un président de l'Académie des Beaux-Arts, y sera-t-il permis à un président de la Société des Artistes français, de choisir entre leurs confrères, auxquels ils doivent égale protection, égale affection, de désigner les dignes et les indignes, *dignus est, indignus est intrare?* Même vos inspecteurs des Beaux-Arts y perdront de leur autorité nécessaire, pouvant passer pour vos porte-paroles. Soyez sûr qu'à vous seul, vous feriez mieux et plus justement que tous vos commissaires assemblés. Dans le poste que vous occupez, sachez que pour peu que vous ouvriez aux choses une oreille attentive, les choses vous parlent d'elles-mêmes et vous crient leurs besoins. Le jour où, en octobre dernier, vous preniez en main l'administration des Beaux-Arts, vous avez dit : « J'arrive ici sans parti pris d'aucune sorte. La gloire de la France est faite du labeur de tous ses artistes ; tous les talents, quels qu'ils soient, ont donc droit aux encouragements de l'État, et pour ma part je me propose de les appeler tous, sans m'occuper de savoir de quelle école ils sortent, ni de quelle doctrine ils relèvent. » Voilà le moment et l'occasion de vous montrer fidèle à votre parole. Je me souviens, moi, que le jour où la pensée me vint de combler à Versailles les lacunes laissées, depuis quarante ans, dans les séries des portraits, par les rancunes de l'esprit de parti, je n'eus pas un moment l'idée d'appeler une commission à mon aide. Je dressai ma liste en tout bien, toute conscience, en honnête et indépendant patriote qui fait cas de toutes les grandeurs, sur quelque terrain de littérature, de science et d'art qu'on eût servi la patrie, et m'est avis, sans vanité, que les lacunes dont je parle ne furent point trop mal comblées. — Il vous est plus facile encore de mieux faire, car vous n'avez à vous occuper que d'une espèce de nos illustres, et les noms de nos artistes vivants vous sont plus familiers qu'à personne ; ils ne sont point d'ailleurs tant nombreux, ceux de qui l'on peut prévoir qu'après leur mort, leurs œuvres entreront d'autorité au Louvre. Êtes-vous sûr qu'en invitant à offrir leur image à la nation, les peintres et les sculpteurs ayant obtenu aux expositions annuelles ou universelles, l'une des médailles d'honneur, vous n'aurez pas déjà atteint bien près de la juste limite? Ces médailles d'honneur sont décernées par le suffrage des artistes, c'est-à-dire par quelque chose ressemblant fort à la plus indiscutable des commissions, la mieux acceptée à l'avance par les manieurs de brosses ou de ciseaux. N'oubliez point que tout artiste, pour suivre fermement sa voie et garder foi dans son propre talent, doit être orgueilleux, c'est-à-dire n'admettre au fond de lui-même que le jugement de ses pairs et rester défiant de toute autre juridiction sur un point aussi chatouilleux que l'appel de son portrait au Louvre. Ajoutez-y, en bonne équité, une dizaine de noms qui ont pu échapper aux jurys distributeurs de ces médailles, en une année particulièrement brillante, — il vous est facile de retrouver les listes des ballottages, — et je vous affirme que vous n'aurez, pour

vous faire honneur d'une parfaite impartialité, besoin que d'un bien petit effort de mémoire. — Restent les architectes et les graveurs qui ne sauraient vous fournir eux-mêmes leurs portraits ni sur toile ni en marbre. Ce sera affaire à vous de demander leurs images, si vous le jugez bon, à quelques-uns de leurs amis. — Et si l'on vous répète, au bout de tout cela, que les règlements du Louvre n'admettent point dans les galeries du palais les œuvres d'artistes vivants, vous leur répondrez que dans ces salles écartées, hors du voisinage des anciens maîtres où vous vous proposez d'installer définitivement la collection des portraits d'artistes français, toute liberté vous est rendue, car vous n'avez entendu dérouler là, par ce procédé qu'on appelait jadis « la peinture parlante », que le chapitre le plus vivant, le plus éclatant et le plus attrayant, à tous les yeux, des archives de notre école nationale.

Voilà bien des pages à propos de l'ouverture de la nouvelle salle du Louvre. Je repète une fois encore que cette ouverture m'a réjoui. C'est l'exécution d'un rêve que j'avais regretté de ne pouvoir accomplir moi-même, le jour où, proposant, avec bonnes raisons, au Ministre de reconstituer la Direction des musées nationaux, je m'étais fait une loi de ne point peser sur l'initiative de cette direction. Je n'avais pu agir que par de vagues sollicitations, que des sollicitations contraires avaient entravées ; un plus libre que moi est venu qui, ne se sentant point les mains liées par lui-même, a poussé rondement une entreprise mûre depuis tant et tant d'années. Il a bien fait à mon sens; mais encore un coup, qu'il ne tienne pas sa tâche pour terminée. Que M. Castagnary veille sur son œuvre, et la couve, et la caresse et l'enrichisse incessamment. Cette œuvre aura pour longtemps besoin de ses soins paternels pour produire son complet et utile spectacle. Si vous voulez que les enfants grandissent, il faut veiller avec soin sur leurs premiers pas. Toute institution éclose de l'orgueil ou de la curiosité d'une nation ne saurait périr. On l'a bien vu par les expositions : on a eu beau les traîner chez nous, de palais en palais, de déménagement en déménagement, les Salons ont vécu et se sont propagés de peuple à peuple dans toute l'Europe. Ainsi pour la collection des portraits d'artistes au Louvre ; elle pourra être menacée à certaines heures critiques; elle pourra même être dispersée à nouveau ; ne craignez rien : trois ans après sa dispersion elle ressuscitera, et tous ses cadres reprendront d'instinct le chemin du Louvre. Il se trouvera toujours quelqu'un pour rappeler qu'elle a été, et qu'avec raison elle doit être à nouveau, et au Louvre et non ailleurs,— et ceux qui l'auront crue anéantie en seront pour leur fausse joie.

Tant que la France sera, soyons possédés de la folie du Louvre; au Louvre, écrin colossal, trésor des trésors de la patrie, au Louvre appartient de droit tout ce qui peut lui être une richesse, une lumière ou un décor.

PH. DE CHENNEVIÈRES.



Je viens m'adresser aux amateurs d'art, aux chercheurs et je leur dis : Supposez que vous tenez une œuvre de tous points remarquable, — je la détaillerai plus loin; cette œuvre n'est pas signée, mais elle porte dans chaque touche de pinceau le plus vif accent de l'esprit français; tout ce que l'on en sait, comme appellation d'auteur, c'est qu'au verso de cette gouache, on lit, d'une belle écriture, bien saine, de la seconde moitié du xviiie siècle, le nom d'un artiste que l'on connaît à peine, et la désignation générale du sujet, en ces trois mots : *Singerie de Peyrotte.*

Eh bien, que diriez-vous si, pris d'admiration devant la grâce et le réel savoir qui débordent de cette composition essentiellement parisienne, vous entendiez dire, presque chaque fois que vous la soumettez aux regards des amateurs, comme des écrivains spéciaux, qu'ils connaissent à peine l'auteur, même cité par son nom? Vous prendriez le parti de chercher vous-même, et vous feriez bien. Il est rare, en effet, que les efforts bien conduits ne soient pas couronnés de succès et, dans la circonstance, ils l'ont été au delà de toute attente. Par exemple, les recherches furent longues, car le possesseur de l'œuvre habitait la province et, quoique le nord de la France soit souvent visité par les touristes, on n'y a pas fréquemment l'occasion d'aborder un connaisseur. Et quand ce semblant de bonne fortune arrivait, la réponse

presque toujours la même, équivalait à ces mots : Cherchez vous-même. Je me hâte d'ajouter que celui qui l'a possédée jusqu'en 1835, l'acteur comique Saint-Albin, un spirituel méridional qui n'inventa pas la Caisse d'épargne, échoué alors dans la troupe du théâtre de Douai et qui dut se défaire de l'œuvre, la tenait de son père, ami du peintre lui-même. C'est en la recevant de l'auteur, que l'ancien Saint-Albin écrivit au verso : « *Les Politiques au jardin des Thuilleries sous Louis XV.* »

Quel moyen employer alors pour arriver à baptiser sûrement l'auteur de cette œuvre? Sans parler de l'intérêt multiple des collections de gravures, les estampes ont l'énorme avantage de nous éclairer bien souvent sur l'appellation des artistes gravés ; il est rare, en effet, que le nom du peintre ne subsiste pas au bas de la planche. Pénétré de cette vérité, après m'être engagé à faire toutes les recherches imaginables, je m'attachai à suivre les ventes publiques, à en consulter les catalogues, et, de temps à autre, je rencontrais ce nom de Peyrotte. Ce n'était donc déjà plus un conte que le nom de cet artiste, créateur de rinceaux d'ornements, d'arabesques et surtout de fougueuses « singeries, chienneries ». Ce grand pas était franchi, lorsqu'en avril 1882, je trouve à l'hôtel de ventes, ô surprise ! la reproduction — atrocement gravée, il est vrai, — du sujet en question, sous cette désignation au catalogue : « *Le Conseil des singes* ». Et que lit-on au bas de cette planche sans nom de graveur ? d'abord le titre susdit, puis par dessous : « Dédié à Messieurs les Nouvellistes de l'arbre de Cracovie, — gravé d'après le tableau original, de même grandeur (1), de feu M. Peyrotte, peintre du Roi, mort en 1769. — A Paris, chez Niquet, place Maubert, près la rue des Lavandières. »

Je m'empresse de dire que cette affreuse reproduction, surtout au point de vue des physionomies, offre quelques différences avec la gouache que j'ai sous les yeux. D'abord les arbres du fond sont diversement jetés et sans laisser voir la moindre trouée de ciel ; de plus on y voit deux chiens, au lieu d'un seul ; enfin la composition est retournée. Quant aux dimensions, elles sont absolument les mêmes. Un détail qui a son importance et que j'allais omettre, c'est que le petit personnage — financier ou autre — qui occupe le centre et le premier plan, trace (dans la gravure) les lettres cabalistiques N C I V E, tandis que dans la gouache, ce même personnage esquisse simplement des demi-cercles sur deux lignes courbes. Je remarque enfin, au second plan — car, dans une œuvre aussi détaillée, on ne distingue qu'un peu à la fois — un bout du latis qui bordait alors la terrasse des Feuillants.

Il est donc évident que le même artiste a fait à la fois, sur le même sujet, une

(1) Le tableau est inconnu encore; la gouache et la gravure mesurent, l'une comme l'autre : 0m31 de haut sur 0m41 de large.

peinture à l'huile et une gouache; ce dernier genre lui étant d'ailleurs plus familier que l'autre, d'après ce que nous verrons ci-après.

Quant à la date 1769, elle me sembla d'abord impossible à cause de la dédicace, à laquelle j'attribuais un côté sérieux qu'elle n'a pas. Selon moi, ces réunions des « Nouvellistes de l'arbre de Cracovie » ayant dû se passer après le démembrement de la Pologne (1773-74), le titre de la gravure était aussi erroné que la gravure est défectueuse. Eh bien, j'étais dans l'erreur, attendu que, d'après un article de notre savant ami, M. Maurice Tourneux (*Grande Encyclopédie*), cela voudrait seulement préciser un lieu de réunion reconnaissable à la place d'un marronnier — arbre de Cracovie :

Arbre de Cracovie. Nom sous lequel on a successivement désigné les lieux de réunion fréquentés de préférence par les nouvellistes dans les trois jardins de Paris, le Luxembourg, les Tuileries et le Palais-Royal. Dès 1662, un groupe de désœuvrés et de bavards dont un sieur Gaulmin de Montgeorge, maître des requêtes, était l'oracle, se formait quotidiennement à gauche du palais de Marie de Médicis, dans la grande allée de tilleuls et de marronniers, au-dessus du jeu de paume. Bien que le gouvernement vît d'un œil assez défavorable ces conciliabules où l'on suppléait par la parole à l'absence de toute liberté de presse, Mazarin avait su en tirer parti au profit même de sa politique, et l'on retrouve mentionné dans ses comptes un nommé Portail qui lui fournissait des nouvelles à raison de dix livres par mois... Les nouvellistes avaient également élu domicile sur la terrasse des Feuillants, dans le jardin des Célestins, « ouvert aux personnes de qualité », dans le cloître des Grands-Augustins, au Palais, à l'Arsenal et enfin au Palais-Royal; c'était là d'ordinaire, ou aux Tuileries, que s'achevait leur journée. Ces divers lieux de réunion leur offraient des arbres séculaires sous lesquels ils péroraient à loisir et *traçaient sur le sable* les plans de bataille qu'il gagnaient invariablement. Chevrier visait leurs innocents travers quand il leur dédiait son *Epître sur la prise de Port-Mahon* (1756, in-4°, 8 p.). Ce serait, croyons-nous, hasarder une étymologie de pure fantaisie que de voir dans le surnom donné à ces divers arbres un souvenir des partisans du prince de Conti, candidat en 1697 au trône de Pologne, en concurrence avec Auguste III, électeur de Saxe; il y a là, beaucoup plus vraisemblablement, une de ces dénominations gouailleuses, familières à notre langue et nées d'un rapprochement facile. Une caricature in-folio, intitulée l'*Arbre de Cracovie*, assez bien gravée et fort rare, publiée chez Humblot, en 1742, confirmerait au besoin notre supposition; elle représente, groupés sous le fameux arbre, des personnages appartenant à toutes les classes de la société et dont la désignation satirique à la marge est suivie du mot : *Crac*! « Une danseuse pudique, *Crac*! un caissier fidèle, *Crac*! » etc. Lorsque la mode eut à peu près complètement désérté le Luxembourg, les rassemblements des Tuileries et du Palais-Royal prirent plus d'importance que jamais. C'est sur la terrasse des Feuillants que se tenait le « bonhomme Métra » qui a sans doute, à son insu, prêté son nom à une *Correspondance secrète* dont les véritables origines sont encore obscures, et cet abbé, connu sous le nom de l'abbé *Trente-mille-hommes*, parce qu'il réclamait toujours ce contingent pour terminer n'importe quelle guerre; mais on ne sait pas exactement sous quel arbre ils siégeaient d'habitude...

D'ailleurs, grâce aux investigations si précieuses de M. J. Guiffrey, je fus de nouveau complètement apaisé sur l'exactitude, non seulement de la date de la mort de Peyrotte, mais encore sur le véritable prénom de cet artiste. On trouve, en effet, dans les *Nouvelles archives de l'Art français*, la preuve que Peyrotte s'appelle réellement Alexis, et non François (selon Nagler

et Bénard) et qu'il meurt le 15 février 1769, après avoir écrit un testament et en laissant deux fils.

ALEXIS PEYROTTE

PEINTRE DU ROI ET DESSINATEUR POUR LES MEUBLES DE LA COURONNE

+ 15 FÉVRIER 1769

Alexis Peyrotte, qualifié peintre du Roi et dessinateur pour les meubles de la couronne, travaillait, comme cela résulte de plusieurs passages du procès-verbal, à des dessins d'étoffes destinées à l'ameublement des châteaux royaux.

Il meurt le mercredi 15 février, vers les sept heures du matin, dans une maison sise rue et barrière du Temple et appartenant à la dame Grouet. Les scellés sont apposés par le commissaire Antoine-Bernard Léger, à la réquisition de sieur *Jacques Gondouin*, architecte du garde-meuble du Roi, demeurant rue de la Harpe, exécuteur du testament et codicile du défunt, faits les 4 octobre 1767 et 8 février 1769, déposés chez Me Goullet, notaire, qui est chargé de l'inventaire. Le sieur Peyrotte avait été marié à demoiselle Marianne-Marguerite Janelle, de Trouville; le contrat de mariage avait été passé devant Conil, notaire public et apostolique, résidant à Mazan au Comtat-Venaissin, le 23 avril 1728. De ce mariage étaient nés deux fils, héritiers du défunt : *Augustin-Laurent Peyrotte*, peintre, demeurant ordinairement à Avignon, venu à Paris pour la circonstance, et Joseph Peyrotte, ingénieur, de présent à l'île de France, représenté par Pierre-Gabriel Forget, marchand mercier à Paris, rue Feydeau.

Parmi les meubles et autres objets en évidence, on remarque : une pendule à répétition, dans sa boite et sur pied de marqueterie; cinquante-trois tableaux de différentes grandeurs, dans leurs bordures de bois sculpté doré, dont plusieurs garnies de verre blanc; un buste de Louis XV, en plâtre, un tapis d'Amiens.

Dans un atelier que le défunt possédait dans une maison de la rue du Faubourg-du-Temple, ayant pour enseigne *Les Rats*, le commissaire note encore seize tableaux et dessins dans leurs bordures de bois uni et doré; trois grands chevalets; treize bordures avec leur verre blanc, dont cinq ne sont point dorés.

Opposition du sieur *Patris Liard*, dessinateur, réclamant 360 livres, prix d'ouvrages faits pour le compte du sieur *Peyrotte*; le même offre de remettre à qui il appartiendra un lai de satin brodé en chenille que ledit défunt lui avait confié pour lui servir de modèle pour lesdits ouvrages.

Opposition du sieur *Protain*, peintre, rue du Monceau-Saint-Gervais, réclamant le paiement de 792 livres, restant dues de 1,096 pour ouvrages de peinture faits par ledit *Protain*, de l'ordre du sieur *Peyrotte*, dans la maison de M. de Pommery et pour autres particuliers. Réclamation de demoiselle *Marie-Geneviève Demaisonneuve*, épouse de Louis Grouet, absent, demeurant dans la maison du sieur *Peyrotte;* elle déclare que le défunt lui fournissait du vin et du bois dont il lui retenait la valeur sur le prix des ouvrages de peinture qu'elle faisait pour lui. Sa prétention est admise comme fondée. La vaisselle d'argent consiste en deux cuillers à soupe, trois à ragoût, neuf cuillers et neuf fourchettes à bouche, six cuillers à café, une à moutarde, une à sel, le tout pesant 9 marcs 7 onces 3 gros; une écuelle à oreilles avec son couvercle et son plateau; un porte-huilier avec ses bouchons, un gobelet à pied, le tout d'argent, pesant 8 marcs 4 onces 4 gros.

Au moment de procéder à la prisée des dessins, estampes, tableaux et ustensiles de peinture, les parties désignent le sieur *Jean-Joseph Martin*, maitre peintre de l'Académie de Saint-Luc, demeurant rue de la Martellerie, pour donner son avis. Le sieur Jean-Gabriel Merigot jeune, libraire, quai des Augustins, estime les livres.

Dans le cours des opérations, une somme de 2.040 livres, en écus de six livres, est

trouvée dans les effets du défunt. On constate de plus qu'*Augustin-Laurent Peyrotte* fils du défunt, a reçu en avancement d'hoirie, la somme de 3,125 livres.

L'inventaire terminé, il est procédé, sur la demande des parties, à la vente des effets mobiliers.

(Arch. nat. Y, 14,332.)

Et avant cela, avions-nous vu quelque auteur nous parler de Peyrotte? Jamais,



Dessin d'ornements, d'après Alexis Peyrotte

à ma connaissance, dans les Dictionnaires d'artistes français! A peine est-il cité dans Nagler (Munich, 1841) qui dit p. 202, d'après la traduction ci-après :

Peyrotte F. Dessinateur et aquafortiste qui travaillait à Paris, vers 1780. Il dessinait au crayon, à la plume et faisait à l'aquarelle des ornements, arabesques avec figures, fleurs et paysages; de même aussi des représentations humoristiques où se meuvent figures et animaux.

Tardieu a gravé d'après lui quatre feuilles « Jeux d'enfants » de forme ronde, pour écrans.

Peyrotte a gravé lui-même 1° Trois petites feuilles avec arabesques, représentant des trophées;
2° Arabesque avec deux colombes qui se becquètent;
3° Paysage représentant l'intérieur d'une cour de ferme (sans nom).

Et encore cet article est-il extrait, suivant la méthode allemande, de la description suivante, 2e § :

Cabinet de M. Paignon-Dijonval
État détaillé et raisonné
des Dessins et Estampes dont il est composé, rédigé par
M. Benard peintre graveur
Paris 1810

PEYROTTE, dessinateur d'ornements, vers 1780.

3.918. Deux dessins représentant des singes vêtus d'habits de femme; l'un peint avec la grosse brosse, l'autre découpe un dessin avec des ciseaux; d. à l'aquarelle grossièrement faits; h., 15 p. sur 10 p.

3.919. Trois dessins ornements arabesques, avec figures de Chinois : d. à l'aquarelle; 9 p. sur 9 p.

Trois d. de fleurs chinoises et d'ornements d'arabesques; à l'aquarelle, h. 10 p. sur 7 p.

Trois d. ornements arabesques; oiseaux, etc.; deux sont à la pierre noire, lavés de bistre, et un à la sanguine, contre-épreuve; h. 18 p. sur 12 p.

3.920. Deux paysages; chaumière au bord de la rivière; baraques et puits champêtres : croquis au crayon noir, h. 13 p. sur 8 p.

Extrait du même vol. : page 337 :

PEYROTTE F., dessinateur-graveur à l'eau-forte, à Paris, vers 1775.

9.685. Trois petites est. en h. arabesques, trophées d'agriculture, etc., à l'eau-forte, par lui-même.

Un dessin à la plume; arabesque, au milieu deux colombes qui se becquètent, en h.

9.686. Un paysage, intérieur de ferme, est. en l. à l'eau-forte, sans nom de peintre ni de graveur.

Des jeux d'enfants : 4 est. de forme ronde, pour écrans. Tardieu sc.

J'ajoute aux auteurs précités le nom de Mariette qui, ayant trop de choses à voir journellement, appréciait superficiellement, et entre autres l'œuvre de Peyrotte qu'il a peut-être confondu avec d'autres, à en juger par l'erreur qu'il commet aux prénoms. Mariette dit, en son *Abécédaire*, publié par MM. de Chennevières et A. de Montaiglon :

Peyrotte (?) Pierre Joseph (?), peintre d'ornements, avait acquis beaucoup de pratique et composait agréablement des arabesques dans le goût de ceux qui ont illustré Audran. Il y introduisait des paysages, des oiseaux, des animaux, des figures, etc.; mais tout cela disparaîtra avec le temps et entrera dans la classe des modes qui n'ont qu'une réputation éphémère.

Quoi qu'il en soit de ce jugement sévère, il y a des œuvres durables et l'on

serait en droit de supposer que l'on va trouver, dans notre riche Bibliothèque nationale des Estampes, un recueil spécialement consacré à Peyrotte (par et d'après) ainsi que cela a lieu pour tant d'artistes. Grave erreur. Quand j'en ai parlé à M. Georges Duplessis, qui s'est empressé de me communiquer les ouvrages de Nagler et Bénard, il semblait ignorer le nom de notre Peyrotte, ou il ne se souvenait pas qu'il existe de cet artiste dans les rayons, quelque chose de bien intéressant ; et c'est M. Guilmard qui me l'a appris, par le dernier paragraphe d'une nomenclature fort curieuse, reproduite ci-après :

LES MAITRES ORNEMANISTES

DESSINATEURS, PEINTRES, ARCHITECTES, SCULPTEURS ET GRAVEURS

DES DIVERSES ÉCOLES ET ÉPOQUES

Par GUILMARD. — Paris, Plon. 1880, in-4°

PEYROTTE (A.). Dessinateur et graveur, travaillait à Paris au milieu et vers la dernière époque de Louis XV.

— Une suite de sept pièces, y compris le titre : A. — Nouveaux *Cartouches chinois*. Dédié à MM. Gaspard Moyse de Fontanieu, etc., par son très humble et obéissant serviteur A. Peyrotte. Gravé par Huquier. Cartouches rocailles accompagnés de figures chinoises et d'enfants. — Collection Bérard.

— Une suite de sept pièces, y compris le titre : B. — Nouveau livre de *Cartouches chinois*, dédié à Mme de Fontanieu, par son très humble et obéissant serviteur A. Peyrotte, gravé par Huquier, même genre que la première suite. (Collection Poterlet, comme la précédente, vente 1886, au Musée Arts décoratifs).

— Une suite de six pièces : *Trophées d'art et d'amour*, gravées par M. (Thérèse) Martinet.

— Une suite de six pièces : Groupe de fleurs chinoises de fantaisie. A. Peyrotte inv. Pariset sc. et ex.

— Une suite de six pièces plus petites : groupes dans le même goût. A. Peyrotte inv. Pariset sc. et ex.

— Une suite de six pièces marquée n° C. La première représente une tête de vieillard dans un mélange de rinceaux rocailles; la seconde, une tête de femme dans le même goût, et les quatre autres des motifs rocailles. A. Peyrotte inv., J.-G. François, sc., Pariset ex. — Collection Lesoufaché.

— Une suite marquée n° G, *Vases rocaille*, placée sur des socles. A. Peyrotte inv. J.-C. François, sc., 1743. Chez Pariset, 0m 23 sur 0m 32. — Vu deux pièces.

— Deux pièces. La première est intitulée vers le haut : Rosette pour des Commodes, Tables, Plafonds, etc., chez Pariset. A. Peyrotte inv., J.-C. François, sc., 0m 25 sur 0m 38. La seconde, sans titre, représente un motif rocaille pouvant se doubler. A. Peyrotte, inv., J.-C. François, sc. A Paris, chez Pariset.

— Une pièce portant le n° 14, contenant six *Cartouches rocaille*, avec sentences au milieu. A. Peyrotte. Paris, chez Pariset.

Il nous a été impossible de nous rendre compte des suites dont ces cinq pièces doivent nécessairement faire partie.

— Quatre pièces rondes. Groupes d'enfants dans des entourages de plantes et de fleurs. Peyrotte, del. Paris, chez Pariset.
— Une suite... intitulée : Livre de Trophées chinoises, inv. par Peyrotte. Huquier sc. Ces charmantes compositions sont destinées à l'ornementation des *Ecrans à main :* un trait pointé indique la forme de ces derniers. Vu les nes 1, 8 et 9.
— Une suite de six pièces *Ecrans à main* dans le goût chinois. Huquier sc. Elles ne portent pas la signature de Peyrotte, mais néanmoins on les attribue à ce dernier, car elles sont tout à fait en rapport avec les compositions de ce maître.
Toutes ces pièces faisaient partie de la collection Carré.
— Deux suites A et B, de chacune six pièces, grand format, 0m 48 sur 0m 33. Divers ornements dédiés à M. Tavenot, architecte du Roi, par son T. H. S. Peyrotte. Huquier sc. Très beaux motifs de Rinceaux et Feuillage rocaille, composés et gravés très largement. — Collections Bérard et Carré.
— Deux suites de quatre pièces chaque, intitulées : Premier livre de Trophées, dessinées par Peyrotte, peintre du Roy. Gravé par Demarteau. Pièces rondes représentant l'astronomie, la pêche, la sculpture, la marine, la musique, l'agriculture, le jardinage et la guerre. Gravé à la manière du crayon; impression sanguine. Biblioth. de Paris, daus l'œuvre de Demarteau E f. 10.
— Nous trouvons dans la même bibliothèque, un petit volume intitulé *Livres de dessins par le sieur Peyrotte* H d. 47. Il contient cinquante-trois dessins, grands et petits, représentant des *Cartouches* et des *Motifs rocaille* en tous genres; ils sont exécutés au crayon noir et à la mine de plomb. Vers la fin il y en a deux de coloriés; le dernier seul est signé, il représente la « Frégate de la Faculté dite l'Atropos, par Peyrotte ».

Je ne laisserai point passer ces dernières lignes sans relever un erratum de peu d'importance : l'avant-dernier dessin du recueil est signé comme le dernier. Et, pour compléter les intéressantes citations de l'auteur des Maîtres ornemanistes, il faut dire que ces « cinquante-trois dessins » présentent dans leur ensemble les qualités réunies de variété et de bon goût parmi l'abondance des détails. Leur format varie de l'in-32 à l'in-4o. Les cinquante premiers sont traités à la mine de plomb ou à la pierre noire, à la plume ou au pinceau. Ce sont généralement des portiques de jardin, plus ou moins treillagés, accompagnés d'arbres nature ou fantaisie. La rocaille s'y marie agréablement aux torrents et aux chutes d'eau; puis interviennent des personnages et des animaux de toutes sortes : cygnes, hérons, dragons, dauphins, griffons, ânes, singes et lapins, toute espèce de chiens et même des fauves; le tout agrémenté de fleurs, d'enfants nus, de verdure, étendards, banderolles, accompagnés de carquois d'Amour, l'accessoire obligé du xviiie siècle. Toujours, d'ailleurs, une aimable intention court jusqu'aux moindres coins de chaque composition et cela sans négligence, comme en vue d'une interprétation facile par chacune des industries de sculpture, ciselure ou décoration peinte, auxquelles l'inventeur semble s'adresser directement et avec la connaissance approfondie du parti qu'on en peut tirer.

Quand Peyrotte prend le pinceau, c'est le plus souvent, comme au cinquantième dessin de ce recueil, pour faire éclater la joie dans l'harmonie des teintes les plus fraîches et les plus hardies tout à la fois; ainsi personne ne sut mieux la relation d'un vert riche et puissant avec un violet et un rose, et cela joue

sur des fleurs et rocailles composant l'entourage d'un délicieux paysage — fantaisie qui fuit loin de notre œil, malgré sa touche déterminée.

L'avant-dernier de ces dessins est une composition exécutée en aquarelle et gouache, formée de trois cadres richement ornés, posés un et deux sur la feuille in-4° et reliés entre eux par des engins de pêche et de chasse, des oiseaux, chiens



Dessin d'ornements, d'après Alexis Peyrotte

et autres détails. Une seule figure occupe chaque encadrement : fauconnier, chasseur, pêcheur. En haut de la feuille, à droite, est écrit le nom « Peyrotte » sans initiale.

Le dernier dessin, la « Frégate de la Faculté dite l'Atropos, par Peyrotte », est une piquante satire de la docte Faculté que Molière et bien d'autres jusqu'à Ch. Monselet, ont marquée de leur férule, et qui pourtant ne s'en porte pas moins bien. Debout sur le pont et appuyé sur la sinistre faulx, le capitaine rigoureusement vêtu de noir regarde, impassible, ses sujets en robe de

chambre d'un vert-choléra et coiffés du bonnet de coton de l'infirme. Ces nombreux passagers s'adonnent indiscrètement à leurs fonctions hautes et basses que n'ont pu soulager toutes ces seringues hors de service et pendues devant chaque sabord du vaisseau Enfin, parmi bien d'autres détails de circonstance et comme un avant-coureur de leur funeste sort, les malheureux voient flotter, sur le pavois du mât d'artimon, deux os en sautoir, ce qui leur indique clairement qu'ils sont portés sur une vaste nécropole.

J'ai maintenant à citer d'une façon toute particulière un délicieux album petit in-folio, qui fait partie de la collection de M. Destailleur, architecte ; grâce à son obligeance, j'ai pu admirer un ensemble choisi de quarante dessins projetés la plupart pour orner des panneaux en hauteur, et reproduisant des rinceaux, des guirlandes de fleurs et des animaux très variés et emmanchés dans les rocailles. Tous ces dessins sont traités à la plume et lavés d'encre de Chine avec un goût très sûr et une exécution des plus habiles. A cette réunion de dessins exquis ont été ajoutées deux autres feuilles représentant des attributs et instruments de musique, composés pour panneaux en largeur. Rien de tout cela n'est signé ; mais, outre que l'empreinte de notre artiste est absolument reconnaissable, on lit à l'une des pages du début, au milieu d'un cartouche, et tracé légèrement au crayon :

Ornemens
Arabesques françois chinois
Anciens et modernes
a l'usage
de ceux qui s'en serviront
inventés pilliéz estropiéz et redresséz
par Peyrotte
peintre et dessinateur
par la grâce du Roy
Dédiés à MM. de la Rimaille
Tome 15 — 1760

Enfin, l'une des dernières pages nous montre ces lignes plus humoristiques encore, et je me garderai bien d'accompagner d'aucun commentaire ces joyeusetés du vieux temps. Elles m'ont paru d'ailleurs n'exister que dans les intentions de l'artiste et sur le titre, car graphiquement il n'est rien que de très anodin. Le bon Peyrotte, gaulois par excellence, se réservait beaucoup de chose — comme la susdite « Frégate l'Atropos » qu'il n'exécutait qu'au gré de

sa clientèle — son talent se prêtait alors avec une grasse élasticité à toutes les exigences de la profession.

Suite au Tome (?) X (?)
de droleries et coyonneries
dédiés
au premier moutardier
du pape
par Peyrotte peintre
au gras et au maigre.

Déjà je me serais arrêté, dans la crainte d'abuser de la patience du lecteur, si je ne m'en prenais à un homme qui vaut mieux que quelques lignes, et qui mérite d'autant plus qu'on s'y arrête qu'il fut trop longtemps ignoré ; c'est pourquoi je vais passer en revue quelques-uns des articles qui concernent cet artiste, extraits de catalogues de ventes et d'expositions des dix dernières années. Ce sera comme un catalogue préparatoire de son œuvre, en attendant mieux.

Vente d'un amateur 1er et 2 février 1877 nº 233, Peyrotte, garde-feu, dessin à la sanguine.
nº 451 — sujets chinois gravés — belles épreuves — Deux pièces.

Ces dernières feuilles de format in-8º portent des lettres indiquant qu'elles sont extraites de cahiers divers, ayant servi sous Louis XV, comme modèles aux industries d'art, représentant parmi des figures les plus diverses, placées dans des rocailles, des singes qui s'agitent dans des attitudes fantaisistes. On lit au bas : « Peyrotte *inv.;* Huquier *excudit.* »

Vente 19 au 22 janvier 1889 — Collection feu M. Hivonnait nº 743, Peyrotte. La Musique — La Sculpture — La Peinture — L'Amour — La Pêche — La Chasse. Suite de six pièces trophées ; gravées par L. Martinet.

— nº 744 Peyrotte et Bellay. Ecrans et chinoiseries. Dix pièces.

On lit dans le catalogue descriptif des *Dessins de décoration et d'ornements, de maîtres anciens*, au Musée des Arts décoratifs, en 1880 : nº 293 Peyrotte François (vers 1775) modèle d'écran — Arabesques de feuillages et d'entrelacs. A gauche un casque sur une timbale à laquelle est suspendu un carquois. — A la plume, relevé de gouache et d'aquarelle. H. 0m 520 et 0m 350. (Appartient à M. Bérard).

Vente 24 au 29 avril 1882. Collection de M. le Cte Dubois du Bais nº 539. Le Conseil des Singes.

Vente 5 au 9 juin 1882, nº 716, Peyrotte (d'après) — Capucin sous la figure d'un singe prêchant devant une assemblée de dindons.

Vente 16 et 17 avril 1884. Collection de M. C. nº 447. Peyrotte. Trophées : Peinture — Sculpture — Chasse — Musique — Pêche — 5 pièces.

Vente 1886. Collection Poterlet, nº 406, une suite de sept pièces : Cartouches chinois — Gravé par Huquier.
Autre suite de sept pièces. Nouveau livre de cartouches chinois (adjugé avec le lot précédent et sept autres pièces (les Trophées susdits) au Musée des Arts décoratifs, au prix de 88 fr.

Vente 1886. Succession Leduc, n° 203. Ecole française. Deux gouaches rondes, diamètre 0m 23c 1/2.

A la suite de cette vente, dont je n'avais pas eu connaissance en temps voulu, je me rendis chez M. Launay marchand de tableaux anciens, acquéreur de ces deux œuvres. Grâce à son offre aimable, je pus les examiner à mon aise et me convaincre, par un calque qui me donnât mieux le temps de les bien apprécier, que leur auteur est, non pas Oudry, comme on l'a dit lors des enchères, mais très certainement Alexis Peyrotte, dont la forte empreinte est absolument marquée partout ici.

Le premier de ces deux sujets, *Le singe peintre*, représente, dans une chambre très éclairée par une haute porte vitrée ouvrant sur une terrasse et des jardins, un peintre à perruque poudrée, habillé d'une jaquette, son manteau lui tombant de l'épaule ; il est assis sur un tabouret au milieu de son attirail et il peint le portrait en pied d'une dame en toilette blanche et rose. A ce moment l'artiste est pris d'une extravagante surprise en détournant les yeux vers son modèle, derrière lequel apparaît, croyant n'être pas vu, un galant qui lui baise frénétiquement la main ; et lui, peintre, se désopile agréablement la rate en interrompant son travail. Ce piquant incident motive, de la part de la toute belle, un renversement du corps qui met en jeu toutes ses grâces maniérées. Devant la porte passe une négresse en costume sombre, une suivante sans doute, qui, de son index menaçant, jette un froid sur le tableau. La disposition de tout cet ensemble est charmant : le fond de la pièce est orné de sept sujets encadrés noir et or, et bien ordonnés sur une tenture à grands ramages, dessinée avec ce goût ornemental dont Peyrotte avait le secret.

La seconde gouache, *Le singe marchand d'orviétan*, nous montre, au cœur d'une promenade plantée et garnie de vases, des histrions quelconques, campés devant une douzaine de personnages à faces d'animaux variés, singes, chiens, ours et loups des deux sexes et d'âges divers. Ils sont deux — homme et femme — qui se donnent en spectacle, sans parler d'un comparse, placé plus bas que le tremplin et lisant, une main posée sur une sorte de porte-voix. La femme débite son boniment, papiers en mains, tandis que l'homme armé d'un violon se détourne vers le tableau à sensation, en indiquant de son archet, de nombreux exemples de guérisons plus ou moins miraculeuses, etc. Rien de plus vivant et de plus drôle à la fois que cet entassement d'un monde carnavalesque aux expressions les plus diverses et mêlé à d'autres bêtes, car il n'y a pas seulement trois chiens nus qui errent parmi le public, il y a encore un âne monté par un paysan naïf, lequel salue en regardant d'une façon béate. Au premier plan, est mollement étendu, à l'orientale, le bras posé sur le dos d'un chien qui lui sert de coussin, un marchand de jouets d'enfants ; auprès de lui est son panier rempli de moulinets en papier.

L'exécution de ces deux gouaches est d'un faire bien moins terminé que celle des *Politiques aux Thuilleries* qui doit leur être d'ailleurs de quelques années postérieure.

J'ai cité, d'après M. J. Guiffrey, la confection d'un testament par Alexis Peyrotte, mais s'assurer de l'existence de cette pièce et en savoir le contexte n'était pas de la plus grande simplicité. J'y suis arrivé pourtant, et bien que l'âge de l'artiste n'y soit pas porté, à la lettre, nous y voyons qu'il obtint, en 1749, son brevet de « peintre du Roy au garde meuble de la couronne », et aussi qu'il a légué six cents livres à sa gouvernante pour ses bons soins. A ce testament, écrit de la main tremblante du peintre, est jointe une lettre adressée par lui a M. Gondouin, son exécuteur testamentaire, pour le prier d'accepter les dessins laissés et dessinés par lui Peyrotte.

Enfin, étant donné que, d'après le susdit testament, le lieu de naissance de l'artiste est Mazan-en-Venaissin, département de Vaucluse (1), à 7 kilomètres de Carpentras, j'ai prié un de mes amis, qui était dans la contrée, de faire des recherches dans les registres paroissiaux conservés aux archives de la commune. Il en résulte qu'il fut baptisé le 28 septembre 1699. C'est donc vers le 25 dudit mois qu'il est né des époux Laurent Peyrot et Anne-Marie Baudelote. Son nom s'écrivait alors *Peyrot*, mais comme il est venu de bonne heure à Paris, il a dû accepter, par la force des choses, l'orthographe tout indiquée par sa propre prononciation qui, en langue provençale, est *Peyrotte*, c'est-à-dire en appuyant fortement sur la fin du mot; avec cette accentuation finale, le nom de Peyrot a tout naturellement été écrit à Paris comme son auteur le prononçait lui-même; et il a dû accepter, lui aussi, par la force des choses, la seule orthographe qui le distinguât de ses homonymes.

On ne saurait assez insister sur le mérite d'invention ou d'arrangement, comme l'on voudra, des maîtres ornemanistes du XVIIIe siècle, ces fameux joueurs en coquille et rocaille, dont Peyrotte peut être considéré comme l'un des plus habiles. Comment exprimer la réelle beauté de ces emmanchements, de ces combinaisons de courbes et de droites — ces dernières rares, mais point exclues pourtant — qui concourent à l'arrangement de ces délicieux caprices. Et qu'on n'aille pas croire qu'une grande loi ne préside pas, au fond, à ces innombrables fantaisies! C'est si vrai que l'on ne peut se permettre aucun changement d'ensemble, pas plus qu'on ne saurait déplacer un de nos muscles, sans que le spécialiste s'en aperçoive. On ne peut déclarer que, s'il était donné à l'artiste créateur de tant de badinages — pour parler librement — de voir l'interprétation gravée de l'une ou de l'autre feuille de ses ornements, il nous signalerait

(1) Barjavel, auteur d'un *Dictionnaire pour servir à l'histoire littéraire, scientifique et artistique du département de Vaucluse,* n'a pas cité non plus Peyrotte.

sans peine les fautes commises par ses traducteurs. De même, en effet, qu'une fleur à pétales arrondis, par exemple, a une feuille propre à sa nature, comme elle a son odeur déterminée, de même aussi dans l'ornement rocaille, il y a enroulements et enlacements, gorges et saillies, anneaux, etc., commandés par des règles auxquelles ne faillirent jamais les vrais maîtres du genre.

Et c'est à se donner le temps de bien regarder et surtout à étudier par la copie ces divers cartouches, frontispices ou modèles de panneaux quelconques, que l'on est pris d'une sincère admiration pour ce bon vieux Peyrotte. A l'instar des hommes inspirés, et qui suivent le penchant d'une réelle vocation, il n'y a pas un trait inutile dans le moindre de ses croquis. Tout y est raisonné, et le crayon ne faisant que suivre l'imagination et l'esprit toujours en éveil, chaque mouvement de la main obéit non pas à une habitude, mais à une pensée, pour construire à proprement parler pierre à pierre, coup à coup de crayon, l'objet combiné, médité et écrit d'avance dans l'idée de l'artiste. Aussi jamais de remplissages ni de teintes banales, même dans les parties sacrifiées dans l'ombre, pas plus que dans les fonds, les terrains, etc.; une certaine maladresse apparente se fera bien remarquer parfois, mais c'est pour mieux exprimer la vie et arriver au but. En un mot, rien ici de la calligraphie ni de l'habileté qui confine à l'affreux « chic » qui nous inonde aujourd'hui, parce que sur mille artistes de nom, il n'y en a peut-être qu'un véritablement doué.

ALFRED ROBAUT.





L'EXPOSITION DES PASTELLISTES



RACE au ciel et à M. Lacaze, le pastel est définitivement fixé. On gardera dans leur premier velours et dans leur fraîcheur éternelle le duvet de la pêche, le pollen des fleurs et les ailes des papillons. C'est du moins ce que nous affirment sur un prospectus enthousiaste les maîtres et les principaux initiés de l'art. Il n'est pas jusqu'à la Société des pastellistes qui, dans un élan unanime, n'ait décidé de patronner officiellement le procédé et même de subventionner l'inventeur. C'est là, certes, pour l'art contemporain, une découverte de la plus grande importance et dont les conséquences peuvent être facilement prévues.

Le pastel, en effet, pour tout ce qui est étude, soit pour les paysages, soit pour les intérieurs ou les portraits, enfin pour toutes les recherches de la lumière

et de la vie, est le procédé véritablement moderne, celui qui permet à la fois toutes les hardiesses et toutes les délicatesses, qui apporte le concours le plus efficace à la résolution des problèmes lumineux, en même temps qu'il se prête avec la meilleure volonté du monde aux fantaisies les plus imprévues. Il est donc un merveilleux instrument de réflexion et d'improvisation.

Aussi, depuis quelques années, son succès s'accroît de jour en jour; un grand nombre d'artistes l'ont adopté incidemment ou de préférence, et ceux qui hésitaient encore, préoccupés par la fragilité de son éclat, n'attendaient-ils que la révélation de M. Lacaze pour changer la brosse contre le crayon. C'est un coup véritable pour la peinture à l'huile qui est toujours, comme dit un air qu'on peut qualifier de national, plus difficile que la peinture à l'eau et surtout que le pastel, et malgré toutes les concessions qu'elle a déjà faites, il est à craindre qu'on ne trouve bientôt sa cuisine rance et qu'on ne lui signifie ses huit jours.

Mais, par bonheur pour elle, si le pastel est un procédé hardi, le pastelliste est, semble-t-il, un être essentiellement prudent, et, parmi les apôtres de M. Lacaze, c'est à qui attendra que le voisin prêche d'exemple. On n'a guère pu nous citer encore qu'un portrait de M. Gervex qui se soit soumis de bonne grâce au baptême de l'alcool et du fixatif nouveau. Mais le septicisme a mauvaise grâce et il est de meilleur goût de croire et d'espérer.

L'exposition de cette année compte cent trente-sept ouvrages exposés par vingt-un artistes. C'est une excellente moyenne pour examiner facilement chaque sujet et étudier chaque artiste d'une façon assez complète. A ce titre, elle épargne beaucoup de fatigue au visiteur et lui procure quelque agrément.

Et pourtant, si restreint que soit le nombre des ouvrages et si fermé que soit le groupe aux envahissements dangereux, on est obligé de constater qu'il y a à peu près les deux tiers ou au moins la moitié de l'exposition qui ne nous apprend rien de nouveau et ne présente pas beaucoup d'intérêt. Par contre, il faut bien avouer qu'il y a dans la minorité un certain nombre d'œuvres qui dépassent le niveau des expositions ordinaires, et valent, à elles seules, la visite à la rue de Sèze. Les pastels de M. Besnard sont de celles-ci.

M. Besnard est l'artiste qui jouit de la plus grande popularité parmi les jeunes générations. Son influence, bonne ou mauvaise, s'étend même sur quelques-uns de ses camarades qui ne craignent pas de renouveler leur palette en venant puiser un peu sur la sienne. Il est de ceux qu'on est obligé d'admettre sans discussion sous peine d'être conspué, et cette admiration intolérante a malheureusement pour effet de nous rendre plus exigeants à l'égard de celui qui en est l'objet.

Mais, malgré toute la sévérité dont on a pu s'armer à l'avance, on est forcé de reconnaître que si l'imitation des tentatives de M. Besnard est critiquable, les recherches personnelles de cet artiste présentent le plus vif intérêt et qu'il es t,

entre autres, un pastelliste des plus distingués. M. Besnard que rien n'embarrasse dans la fanfare des couleurs, s'est plus particulièrement laissé séduire par la richesse et l'éclat des violets et des jaunes, et il sait en tirer les effets les plus suaves comme aussi les plus audacieux. Il a un portrait conçu dans une harmonie japonaise en violet sur violet, aiguillonnés par des verts qui s'étendent, hélas! jusque sur le cadre, et un autre dans une harmonie exaspérée de jaunes que soutiennent et qu'atténuent en même temps quelques brèves indications de bleu et de vert, qui sont des œuvres très personnelles et montrent à quels effets peut atteindre le pastel sans irriter l'œil. Toutes les ressources de la peinture à l'huile ne pourraient donner qu'imparfaitement de pareils résultats et à la condition seulement de pasticher le pastel.

Mais là n'est pas seulement le mérite de M. Besnard, et ce qu'il y a de plus remarquable dans son talent, c'est la façon dont il sait faire exprimer à la lumière toute sa poésie. Quoi de plus frais, de plus mystérieux que cette fleur humaine qui flotte comme un nénufar, dans une eau dorée des reflets du ciel qu'on ne voit pas? Rien n'est plus exquis que la douceur des demi-teintes froides des épaules et de la poitrine sur ce fond vibrant d'eau rayonnante. Cette fleur crépusculaire, amoureuse et mélancolique, a pour pendant le *Matin*, une jolie tête de jeune femme de même race, légèrement vêtue, dans un fond nacré qui semble chargé de rosées, et dont le visage jeune, charmant et auroral, tendre et souriant, est plein de divines promesses.

M. Besnard n'est pas allé bien loin dans l'histoire ou dans la légende, il n'a pas eu besoin d'oripeaux plus ou moins pailletés, de noms plus ou moins sonores pour exprimer une aussi délicieuse poésie, il s'est simplement adressé à la lumière qui crée et qui transfigure, et c'est ainsi que la vision d'un vestibule de théâtre ou d'une antichambre de bal « *Avant d'entrer* » lui fournit encore un nocturne des plus délicats.

Il n'y a pas beaucoup de compagnons, rue de Sèze, qui puissent lutter avec M. Besnard; nous sommes certain, pourtant, de trouver encore les œuvres d'un véritable artiste dans les portraits de M. Thévenot. Il y a déjà quelque temps que nous nous intéressons aux expositions de M. Thévenot, et nous avions goûté beaucoup le bonheur avec lequel il apportait le souvenir du pastel dans la peinture à l'huile. Il a ici deux portraits superbes.

C'est d'abord un grand portrait de femme, plantée dans son fauteuil canné comme une vieille marquise qui ne transige pas, la chevelure blanche relevée en boucles belliqueuses, la tête redressée sur un fond de glace qui reflète son profil agressif. Et l'on sent que ce geste, c'est son geste, que cette main, c'est sa main, cette robe, la robe qu'elle porte depuis le commencement de l'hiver, enfin que c'est elle tout entière dans ce milieu qui s'imprègne de sa personne et qui, en retour, rayonne sur elle-même, et l'on comprend la parenté de la

robe avec la rotonde de fourrure, du fauteuil de bois luisant et durci par le frottement des mains, avec le petit fond d'ancienne tapisserie et la glace au cadre chantourné; tout cela si bien dans l'air, dans l'air de cette chambre pleine de choses d'autrefois. Cet automne tempêtueux est suivi, sans que M. Thévenot ait probablement songé à ce contraste, par le printemps le plus charmant; c'est le portrait d'un petit bonhomme rouge de huit à dix ans, aristocratique et distingué comme un petit Van Dyck. La jolie tête est fine, les traits délicieusement formés, la bouche enfantine et exquisement retroussée, les petites narines bien ouvertes, les beaux yeux de lapis aux sourcils plantés haut avec cet air d'ignorance naïve que les femmes copient si maladroitement à l'enfance.

Quel joli procédé que celui de M. Thévenot, si ce vilain mot de procédé peut être employé ici! Tous les moindres tons de la nature, qui n'en a pas deux semblables à côté l'un de l'autre, le délicat tissu de cette chair de fleur, les nuances exquises et nacrées autour des yeux et de la bouche, voilà ce que sait exprimer, d'une façon pourtant bien simple, cet art physionomique et extrêmement intelligent.

Hélas! nous n'en dirons pas autant de la peinture de M. Dubufe. Il est jugé par son voisinage avec M. Thévenot; comparez le rouge sans couleur et sans caractère de sa mesquine tête de poupée à côté du rouge de M. Thévenot qui est une joie pour les yeux.

M. Gervex a une exposition très agréable. C'est un coloriste charmant et fin dans le pastel comme dans la peinture à l'huile. Il a, rue de Sèze, deux portraits qui sont très distingués : celui de *M. le prince de Sagan* est posé naturellement dans le caractère du modèle, et l'harmonie de gris, de bleu sombre et de blanc en est très heureuse; un peu plus d'accent dans l'exécution des chairs en ferait un très beau portrait. Celui de *Mme Sarah Mottey*, en robe blanche, sur un fond gris bleuté, relevé par la note noire d'un chapeau, est de la plus jolie coloration; la robe, les dentelles, la nature morte, y sont traitées avec beaucoup d'esprit, les tonalités des chairs sont aussi très fines, mais le dessin de la figure est très négligé, reproche que l'on peut souvent faire aux portraits de son exposition.

Un autre coloriste délicat est M. Blanche. Il est doué d'un esprit très artistique et on n'aurait rien à lui demander s'il y avait un peu plus de sang sous l'épiderme de ses modèles. Son portrait de jeune fille en robe puce et en bas noir, appuyée d'un petit air boudeur, contre une portière gris de lin, les mains croisées sur son tablier, est d'une jolie harmonie sobre, et possède un charme de distinction britannique auquel nous sommes loin de résister.

Le *Portrait de Mme J. Bartet*, assise, vêtue de noir et enveloppée à moitié dans une fourrure blanche, ne manque — toujours — que d'un peu de rose sur les

joues, et pourtant la chair nacrée de la gorge découverte est finement exprimée au milieu de noirs d'une belle venue. La *Petite infante d'atelier*, dans ses jolis roses jouant agréablement avec des noirs, sur un fond gris, est toute heureuse de rappeler le souvenir d'un maître.

Les pastels de M. Puvis de Chavannes ne peuvent rien ajouter à sa gloire. Le procédé, volontairement assez brutal, surprend, comme toujours, le public. Il faut apprendre ses pastels pour les goûter; on ne peut néanmoins s'empêcher de retrouver en eux le grand artiste et le grand poète. Il y a des harmonies rares de véritable coloriste très personnel, le même sentiment exquis du paysage et une grâce austère dans les compositions et dans les figures.

Il faut savoir gré à M. Émile Lévy d'avoir, un des premiers, créé ce grand courant du pastel et se rappeler son exposition de 1883, pour lui pardonner ses erreurs dernières.

Il aurait bien pu, par exemple, nous cacher encore longtemps ses talents de paysagiste. Ses baigneuses sont tout simplement détestables. Rien ne rachète la fausseté des tons, le mépris total des valeurs, l'insuffisance du fond, pas même les horribles nudités qui feraient mieux de se cacher dans leurs horribles draperies. Il y en a une qui est toute seule (nº 72), elle tient à la main une draperie rouge, rouge comme de la viande, d'un rouge si laid qu'elle devrait bien avoir l'idée de la tremper à côté dans la rivière. Quant à sa peinture de portrait, c'est bien celle qu'il faut aux gens qui n'aiment pas la peinture. Mais là au moins, il y a du talent. Le petit portrait de jeune fille en bleu, la femme décolletée dans un corsage vieux rose, et la vieille dame dans son fauteuil de velours grenat, sont ce qu'il y a de mieux dans cet art que nous n'aimons pas.

Quant à Madame Lemaire, ce serait de la peinture à l'huile ou de l'aquarelle, de la porcelaine ou de la miniature, comme vous voudrez, vous auriez exactement la même chose, des œuvres destinées à un égal succès, mais sans intérêt d'art, sans originalité, un compromis entre Chaplin et M. Bougereau. Madame Lemaire était née exprès pour illustrer l'*Abbé Constantin*.

Il nous reste à citer dans la figure : M. J. Lefebvre dont le joli petit portrait d'enfant est un peu cerné, surtout pour un procédé aussi libre; M. Merson dont les enfants sont en bois et qui a des harmonies tricolores un peu brutales, — la figure de M. Merson père ne manque point pourtant de physionomie; M. Machard qui ne dit rien de neuf, et M. Helleu qui ne dit rien du tout. Les indications de celui-ci sont tellement sommaires que l'on dédaigne, devant les préparations insuffisantes qu'il expose, les qualités de couleur qu'elles peuvent contenir. Il essaie encore de nous surprendre par l'étrangeté d'une mise en toile qui n'a plus rien qui nous étonne. MM. Whistler, Mme Roth, M. Blanche etc... nous y ont depuis longtemps habitués. Encore faut-il qu'il y ait une raison à

ces dispositions le plus souvent excentriques. M. Blanche, qui fréquente les Anglais, ne commet jamais de ces erreurs-là.

Les paysagistes ne sont pas ceux qui se servent du pastel avec le plus de maladresse. Ils se rappellent qu'ils sont les premiers à en avoir indiqué toute la valeur et toute l'utilité, avec Millet, et de Nittis, qui est le paysagiste des villes.

Il y en a malheureusement dont nous regrettons l'absence dans la Société, entr'autres M. Pointelin dont on connaît déjà les beaux pastels, et M. Cagniart qu'on ne connaît pas assez encore, mais qu'on appréciera bientôt et prochainement même au Salon.

M. Lhermitte qui a pris la succession de Millet, a suivi l'exemple du maître dont il se plaît à nous rappeler le souvenir. Il expose une série de *Moissons* par tous les effets de lumière, pleins midis, crépuscules, nocturnes, qui sont de superbes petit morceaux. Comme Millet, comme Guillaumet, il associe le noir et le blanc au pastel, et leur fait jouer un rôle très important. C'est ainsi que sont conçues la *Soupe* et la *Confirmation*, dans une atmosphère très fine et très lumineuse, où la suppression de tous les accessoires laisse tout leur jeu aux valeurs. Dans la *Soupe* le ton ne se présente guère franchement que sur le tablier de la mère, le bas de l'enfant et un pot de grès qui donnent trois bleus peu différents, avivés par un bol de terre jaune que tient une gamine, près de l'âtre où rougit un peu de braise. Dans la *Confirmation*, tout est d'un gris doux et fin, éveillé ici par la robe rouge d'un enfant de chœur, la mitre rouge et or de l'évêque, là par la chappe jaune du prêtre au banc d'œuvre, ou le vitrail irisé au-dessus de l'autel.

M. Lhermitte a pourtant le tort de vouloir dire trop de choses à la fois, il y a un léger bégaiement dans l'expression, facile à corriger; un peu de simplification donnerait plus d'intensité à ses beaux ouvrages.

Aussi bien décorateur que paysagiste, M. Nozal emploie le pastel avec une grande habileté, ses grandes machines ne sont pas vivantes, mais ses trois petits paysages, surtout *En avril* et *En août* sont l'un très frais, l'autre très ensoleillé, tous deux charmants et lumineux.

M. Montenard tourne au violet dans l'ombre, et au jaune, pour ne pas dire à l'orangé, dans la lumière. M. Besnard n'est peut-être pas étranger à cette évolution. Ses paysages ont l'air de se mirer dans une coquille de nacre. Mais, bien que son midi soit un peu transfiguré, il en conserve bien l'esprit, et se montre un coloriste qui a de jolis tons et un sentiment délicat des reflets.

L'école de M. Besnard est également fréquentée par M. Roll qui a l'air d'être souvent distrait en classe. Du jaune, du vert, du violet qui dansent devant les yeux, voilà le paysage. Ses figures ne valent guère mieux, les tons de chair sont agréables, mais la forme est entièrement sacrifiée à l'éclat de blancheurs vagues et communes.

Consolons-nous avec M. Duez qui a une jolie exposition de marines, avec des effets de nuit et de jour, sous de grands cieux balayés, d'une impression très vraie. Voici encore trois natures-mortes, des fleurs, qui sont de la plus charmante façon. Il y a beaucoup d'esprit et de goût, dans le ton, dans la touche, écrasée, barbouillée et frottée suivant les besoins de l'expression.

Il ne nous reste plus que le temps de citer le nom de M. Béraud.

Nous aurons, d'ailleurs, bientôt l'occasion de revoir tout notre monde sur une scène plus grande. Souhaitons que quelques-uns y gagnent et que personne n'y perde.

LÉONCE BENEDITE.





LES FÉMININS DU ROMAN (1)

DICKENS ET M. ALPHONSE DAUDET

IV



La faculté de comprendre les souffrances de l'enfant et de les peindre avec une si poignante exactitude dérive en somme de la faculté plus générale de saisir son caractère avec tous ses détails bien variés. Dans l'œuvre de Dickens, ou dans celui de M. Daudet, l'histoire est complète des existences d'enfant, des gros événements dont elles se meublent et des impressions successives qui formeront peu à peu le tréfond du caractère de l'homme ou de la femme. Plus tard, certains moments se rencontrent où l'individu se tâte, se cherche lui-même, descendant à la profonde intimité de son être; ce qu'il trouve alors, ce sont ces premiers souvenirs, d'apparence fugitive, sur lesquels le temps a lentement pesé, solidifiés en masse épaisse. Pour l'étude de toute une vie, cette période de préparation se présente comme essentielle à creuser ; également elle est intéressante en soi. Les faits qui la composent marquent des étapes toujours nouvelles dans un monde inconnu, monde de joies et de souffrances.

L'état naturel du tout petit enfant, dans les conditions communes, c'est le

(1) Voir *L'Artiste* d'Avril (1888, I, 276).



Alphonse Daudet

plaisir de vivre, et la soif incessante de voir et d'apprendre : il applique sa curiosité aux objets et aux personnes qui l'entourent, désireux de savoir le nom des choses, leur utilité ; désireux aussi de pénétrer le sens des paroles prononcées devant lui, dans cette fureur inconsciente d'emplir sa mémoire, qui lui fait dévisager fixement les gens qui causent, d'un regard clair et droit; la force de cette curiosité donne la mesure de la précocité de l'intelligence, et malheureusement aussi de la faiblesse de la constitution. Dickens la place à l'état de maladie chez le petit Dombey, où elle absorbe toute l'énergie vitale et dégénère en méningite. Chez tous les enfants, Dickens et M. Daudet la montrent comme un facteur des plus actifs et des plus importants.

Ils suivent pas à pas le développement de ces esprits dans ceux de leurs romans où l'enfant est le héros, *Jack, le Petit Chose*, *Olivier Twist*, et dans d'autres encore, en prenant telle et telle époque de la croissance, d'où leur vient l'occasion de noter une particularité nouvelle, de fixer l'apparition de quelque trait dominant : le dégoût de la petite Chèbe pendant les promenades du dimanche aux environs de Paris, c'est déjà l'appétit du luxe qui lui fera épouser Risler par pure ambition, et sa coquetterie de fillette c'est la tare, imperceptible encore, de cette dépravation qui la jettera, femme, aux bras de Fromont. Et Shefford, l'ami de Copperfield, n'annonce-t-il pas au collège l'égoïsme féroce du jeune homme, dans son allure dédaigneuse, dans sa facilité à se laisser adorer de ses camarades ?

M. Daudet et Dickens insistent surtout sur un point qui semble, en effet, appartenir à tous les enfants. Du moins, il est commun à la plupart, sauf des exceptions vicieuses, provenant le plus souvent de l'hérédité : c'est le besoin d'affection. Au moment de la naissance de la petite créature, son crâne se redresse ou s'arrondit sous la pression des doigts, sans défense, d'une fragilité de biscuit : il en est un peu ainsi de son cœur. Un rien le froisse, le déforme : il s'ouvre tout grand à la caresse, et se replie douloureusement au moindre choc; il lui faut un milieu de température très douce, d'affection constante : le froid le fait souffrir horriblement. D'ordinaire il s'y étiole et se dessèche, car, quand il tient trop de place pour disparaître sans emporter la vie même, il résulte de cette perpétuelle déception un état de souffrance perpétuel aussi. C'est cette révolte de l'amabilité sans cesse refoulée, que les deux romanciers analysent, comme la manifestation la plus saisissante du besoin presque physique d'aimer et d'être aimé.

Ainsi Florence Dombey, après la mort de sa mère, se rejette toute entière vers son frère Paul : elle épuise sur lui son trésor de tendresse ; quand il meurt à son tour, elle se retourne du côté de M. Dombey qui la repousse. Il ne reste à la malheureuse que sa gouvernante, Suzanne Nipper, dont la bonté est un peu bien rude. La vie de cette délaissée se traîne en d'interminables journées, dans ces

immenses pièces qui l'écrasent de leur silence; en face d'elle, elle contemple la joie d'une famille intimement unie, un père et ses filles, dont l'aînée, presque une femme, lui sert de compagne : la vue de cette félicité, rêvée par elle, rejette Florence toute meurtrie à la réalité de son chagrin; elle se plonge dans les souvenirs qu'elle garde du cher petit Paul, elle retrouve quelque chose de lui dans les mêmes objets qu'il a touchés, et c'est un bonheur au milieu de cette lugubre existence, que l'arivée de l'affreux chien crotté, que Paul caressait autrefois.

Quant à Jack, il a sa mère, mais quelle mère ! Ida de Barancy, que son poète absorbe trop, pour qu'elle puisse songer à son fils autrement que par à-coups, comme en sursaut. Jack végète au gymnase Moronval en compagnie des petits « pays chauds »; il ne rentre auprès de sa mère que pour subir la tyrannie de d'Argenton. On l'envoie aux forges d'Indret, on l'embarque sur un navire comme chauffeur, et dans cette succession d'épisodes toujours plus navrants, ce qui blesse l'enfant, c'est moins l'infortune qu'on lui impose, la bassesse de condition, que l'animosité à laquelle il se heurte, à peine embrassé de temps à autre par Ida. La peinture n'a rien de trop noir; elle est simplement conforme à la logique des faits, avec ce point de départ d'une formidable erreur du sort, d'une situation contraire à ce qui doit être; car un enfant doit être aimé.

En poursuivant dans cette voie l'étude des injustices fatales, M. Daudet et Dickens arrivent à la pire de toutes, la mort des enfants; cette injustice contre laquelle protestent le plus vivement leur propre sensibilité et la nature humaine. Le récit de ces morts atteint un éloquence inouie, à force de simplicité, par la volonté de s'en tenir aux moyens les plus vrais, d'éviter la fausse déclamation; les deux écrivains se contentent de raconter les pensées de l'agonisant, ses espérances : de faire sentir les battements du petit cœur qui ne demande qu'à vivre. Et pensant à la nuit qui s'étend sur cette tête où s'agite un monde encore si jeune, le lecteur frissonne.

On nous pardonnera de reproduire ici le tableau de la mort de Paul Dombey, celui de la mort d'Hortense le Quesnoy : un enfant, une jeune fille, pareils à cette heure suprême : ce sont deux exemples achevés de cette manière de sentir et de dire, spéciale à Dickens et à M. Daudet, qui constitue leur parenté littéraire.

« Le frère et la sœur s'enlacèrent dans les bras l'un de l'autre et les rayons dorés vinrent tomber tout brillants sur eux, pendant qu'ils se tenaient ainsi serrés l'un contre l'autre.

« Oh ! Florence, comme le fleuve coule vite au milieu des vertes prairies et des « roseaux ! Mais le voilà tout près de la mer ! J'entends les vagues ! C'est bien « leur voix, c'est bien là ce qu'elles disaient toujours. »

« Il ajouta ensuite :

« Ce mouvement du bateau sur les eaux me berce et m'endort. Que les rives

« sont vertes, maintenant! Que les fleurs qui croissent sur les bords, sont bril-
« lantes! Et que les roseaux sont hauts! Voici le bateau qui arrive à la mer,
« mais il glisse doucement dans ses eaux. Là-bas, là-bas je vois un rivage! Qui
« donc est là debout qui m'y attend?

« Il croisa ses petites mains comme il avait l'habitude de le faire en priant; mais ses bras serraient toujours Florence, et ses mains se croisèrent derrière le cou de sa sœur.

« C'est maman : elle vous ressemble, Florence : je la reconnais. Oui c'est
« bien son visage! Dites-lui seulement que son portrait qui est au premier
« dans la pension n'est pas assez divin. A mesure que j'avance vers elle, l'auréole
« qui ceint sa tête répand sur moi son éclat. »

« Le rayon doré revint se balancer sur le mur, et rien d'autre ne remua plus dans la chambre. »

« Maintenant elle ne se levait plus, ne quittait plus les oreillers de dentelle où sa petite tête amaigrie devenait de jour en jour méconnaissable, plaquée aux joues d'un fard brûlant, les yeux, les narines cernés de bleu, les mains d'ivoire allongées sur la batiste des draps, près d'elle un petit peigne, un miroir pour lisser de temps en temps ses beaux cheveux bruns, elle restait des heures sans parler à cause de l'enrouement douloureux de sa voix, le regard perdu vers les cimes d'arbres, le ciel éblouissant du vieux jardin de la maison Portal.

« Ce soir-là, son immobilité rêveuse durait depuis si longtemps, sous les flammes du couchant qui empourprait la chambre, que sa sœur s'inquiéta.

— « Est-ce que tu dors? »

« Hortense secoua la tête comme pour chasser quelque chose : — « Non je ne
« dormais pas, et pourtant je rêvais... Je rêvais que j'allais dormir. J'étais juste
« à la lisière de ce monde, penchée vers l'autre, oh! penchée à tomber....... Je te
« voyais encore, et des morceaux de ma chambre, mais j'étais déjà de l'autre
« côté, et ce qui me frappait, c'était le silence de la vie, auprès de la grande
« rumeur que faisaient les morts, un bruit de ruche, d'ailes battantes, un grésil-
« lement de fourmilière, ce grondement que la mer laisse au fond des gros
« coquillages. Comme si la mort était peuplée, encombrée autrement que la vie.
« Et cela si intense qu'il me semblait que mes oreilles entendaient pour la pre-
« mière fois et que je me découvrais un sens nouveau. »

« Elle resta dès lors absorbée, distraite, indifférente à tout ce qui se passait autour d'elle, sans répondre à ces désolations du départ, où il n'y a pas de réponse, gardant sur son jeune visage cette expression de sourde et hautaine rancune de ceux qui meurent trop tôt pour leur ardeur de vivre, et à qui les désillusions n'avaient pas dit leur dernier mot. »

V

Il est assez remarquable que ce goût, cette sympathie des deux romanciers pour les natures d'enfant se retrouve jusque dans la peinture des caractères de femme; s'ils n'ont pas inventé le type de la femme-enfant, ils l'ont du moins plus profondément fouillé et plus finement que personne avant eux. Presque tous les romans de Dickens en contiennent une étude; M. Daudet ne s'y est appliqué que deux fois, mais les deux portraits qu'il donne, Sidonie de *Fromont jeune et Risler aîné,* Alice Bachellery de *Numa Roumestan* sont suffisamment arrêtés pour trahir la même tendance.

Au physique, la femme-enfant est très mignonne, adorablement prise dans sa taille de bébé avec des attaches exquises de finesse, un tout petit nez, une toute petite bouche, un menton et des joues à fossettes, de grands yeux, et de longs cils toujours agités : dans l'ensemble un être charmant, qui frétille, se trémousse, jetant autour de lui un parfum troublant de vie et de gaité. La femme-enfant sourit peu, elle rit beaucoup et d'un rire de fillette, qui va s'égrenant en menues notes argentines, lancé à plein gosier comme la ritournelle des oiseaux, léger, insouciant et tellement sincère, qu'il gagne de proche en proche, et entame les plus résolues sévérités. La maison tout entière s'emplit de sa chanson qui l'anime et l'égaye : il suffit à transfigurer un misérable logis, à ramener la joie dans un cœur désespéré comme celui de Tom Pinch; il suffit aussi à troubler un homme d'État, un grand orateur : à l'hôtel d'Avrillard, il empêche Numa Roumestan de dormir.

Du reste, ce rire précède et suit presque sans transition les crises de larmes et les bouderies ; il nait et disparaît pour un rien. Car cette gentille femme est au fond très volontaire ; elle a des caprices ; quand une contrariété la vient déranger, son visage s'embrume, sa lèvre fait la moue, son joli corps a des mouvements de colère enfantine; quelquefois même elle s'oublie à taper du pied : elle n'en est que plus irrésistible. Puis tout s'éclaircit : l'orage a passé. Lorsqu'elle est très tendre comme Ruth Pinch, comme Bella Wilfer après son départ de l'hôtel Boffin, c'est la vue d'un chagrin qui la fait pleurer : oh! jamais longtemps. Ces larmes se sèchent d'elles-mêmes, et en tout cas sur cette petite figure, elles sont si désolantes, qu'il se trouve toujours un consolateur pour les essuyer bien vite.

Tout s'harmonise chez la femme-enfant. Ses gestes se restreignent à un cercle assez étroit, ainsi qu'il convient à de petits bras; ils sont empreints de mutinerie, de mignardise, l'effort même leur donne une grâce très drôle quand ils essayent de sortir du cercle, quand les menottes s'appliquent à une besogne trop dure,

ou soulèvent quelque objet trop lourd. La démarche fait valoir toute la joliesse des formes; les pas se succèdent rapidement, dans un balancement aisé qui laisse une impression d'extrême souplesse : ce n'est pas une allure ordinaire, posée ; cela tient le milieu entre la marche des gens sérieux, et le galop des enfants, dernier reste de l'époque encore voisine des jeux. Qui sait si l'envie folle ne vient pas quelquefois à la femme-enfant de secouer le decorum, et de se mettre à courir? on est amusé, mais à peine étonné de voir la petite Bachellery se lancer en de longues glissades sur le parquet éblouissant, dans la salle des fêtes du ministère.

Enfin le langage est une merveille. Il accentue l'indécision, le trouble où plonge cet éternel enfantillage chez une femme très désirable : il est bourré de ces mots câlins qui font céder tous les parents, avec des tournures si naïves qu'on les croirait cherchées, des répétitions comme en ont les enfants qui, sans souci de pureté, traduisent telle quelle leur pensée en paroles.

Ou comprend la séduction que peut exercer une pareille femme, séduction surtout physique. En soi pourtant, elle n'est pas coquette. Elle exhale un trop plein de santé ; son exubérance se répand au dehors par cette agitation dont elle vit, et ses caresses d'attitude, de parler, résultent simplement des gâteries auxquelles on l'a habituée. Ce n'est point sa faute si cette manière d'être la rend dangereuse à ceux qui l'approchent. Seulement, du jour où elle a la conscience nette de sa puissance de fascination, il se peut qu'elle la guide, qu'elle la façonne jusqu'à en faire un art, et qu'elle se choisisse des victimes : à ce point, c'est de la coquetterie et de la pire espèce. D'ailleurs, ce type de femme demeure souvent, assez longtemps, à l'état d'équilibre instable entre le bien et le mal, avec une foule de délicieuses qualités qui, pour une très minime oscillation, en feront une charmante et très honnête femme, ou une fille. Elle devient meilleure, ou tombe plus bas que bien d'autres. Dickens a fait dans l'*Ami commun* une curieuse étude de cette évolution : en sa qualité d'écrivain moralisateur, il l'a dirigée vers le bien. Sa Bella Wilfer a été *léguée* comme femme par le richissime boxeur Hannon à son fils John ; ce fils disparaît en débarquant en Angleterre : on le croit assassiné, et Bella qui escomptait les jouissances de ce brillant mariage, qui avait déjà renvoyé son soupirant, retombe à la ridicule pauvreté de l'intérieur Wilfer. Cependant d'anciens serviteurs du vieil Hannon, les Boffin, ont recueilli son héritage et ils prennent Bella auprès d'eux. La jeune fille sent bien, dans ce milieu d'opulence, qu'elle n'est là qu'en passage, qu'il lui faut au plus vite trouver un beau parti, épouser un homme riche, très riche. John Hannon, comme on pense, n'a pas été tué : il revient sous un nom d'emprunt; il fait la connaissance de Bella, qu'il se met à aimer, mais dont la passion d'argent l'attriste et le désespère. Comme il est devenu le secrétaire de Boffin, que Boffin l'a reconnu, il organise avec lui un complot pour guérir la jeune fille et se faire

aimer d'elle, tel qu'il paraît, pauvre, sans position. Boffin affiche devant elle une avarice sordide, une joie basse de parvenu, il maltraite son secrétaire avec forces insultes à son indigence : Bella s'indigne peu à peu, et un jour où le boxeur doré se montre plus injurieux, elle éclate : ce jour-là elle est sauvée. Elle épouse le faux secrétaire qu'elle rend parfaitement heureux, sans se douter qu'il est le mari du testament.

Par contre, la femme-enfant peut se gangrener en conservant des dehors innocents qui font presque illusion. On lui pardonne beaucoup, en raison de sa grâce. Voyez Alice Bachellery. Comme dit le bon Lappaix, « avec son petit air comme ça, c'est une demoiselle très froide, très sérieuse. » Chez elle cette gaminerie est de parade, aussi fausse en réalité que les cils qu'elle se colle tous les matins sur ses yeux. Mais on rit à la voir, on s'amuse de ses mines, « on se pâme aux gentillesses de bébé. »

Vraie ou feinte, cette nature de femme s'attache de préférence aux natures d'hommes très accentuées, très énergiques, par cette affinité des contraires, qui fait qu'on recherche toujours un complément. La femme-enfant a besoin d'un appui : elle ne se sent pas très forte, et dans son amour il entre beaucoup d'une sorte de sentiment de sécurité à reposer entre des bras robustes, la tête sur une large et solide poitrine. Son pouvoir est extrême sur les hommes taillés en force : ils éprouvent une jouissance spéciale dans la protection qu'ils exercent ; une jouissance spéciale aussi dans le renoncement de leur supériorité, celle-ci correspondant à l'orgueil qu'a la femme de les voir à ses pieds. L'union de ces deux types est parfaite.

Dans les natures d'homme plutôt féminines, la femme-enfant ne trouve point cette virilité puissante que réclame son amour : mais une tendresse douce, où elle se laisse prendre quelquefois, surtout quand elle est à peine sevrée des soins de sa mère. L'illusion dure peu : tôt ou tard le désir presque instinctif lui vient de sentir près d'elle une énergie ; sans même examiner l'homme qu'elle a cru aimer, elle semble comprendre qu'il lui faut autre chose : elle n'a pas confiance. Ainsi dans l'accouplement de ces deux êtres, l'étincelle ne se communique pas. Chez l'homme aussi l'évolution est la même : la femme-enfant touche en lui un peu d'abord le fond de virilité qu'il possède, et beaucoup la sympathie qu'il éprouve à l'egard des faibles. Mais il ne s'entend point à protéger, et cette sympathie ne peut constituer l'amour, pas plus qu'elle ne peut l'inspirer. Il lui reste, après l'apaisement de l'appétit physique, qui contribue aussi à l'égarer, un sentiment de l'incomplet, la conscience d'une erreur : il n'ose pas trop se l'avouer, et cependant cette expérience lui est salutaire. Quand il s'agit du mariage, l'erreur devient grave : il faut bien reconnaître — quoique cela semble un peu dur — que la mort de Dora, la première femme de David Copperfield, est pour lui une condition de bonheur : il ne pouvait être heureux que par la pos-

session de Dora, mais après deux années d'existence commune, il sent vivement que la félicité profonde et vraie est ailleurs, c'est-à-dire près d'Agnès. Il est probable que Franz Risler serait revenu à Désirée Delobelle, s'il avait été l'amant de Sidonie.

VI

Les féminins de sensibilité ont un fond d'insatiable tendresse qui se traduit à l'égard de la femme par un culte éperdu, ce n'est pas l'attirance vague d'une âme de poète vers un goût délié, une intelligence rapide et fine, où la musique d'une pensée retentit bien au-dessus de la sonorité d'un mot ; ce n'est pas non plus l'aspiration désolée vers un idéal vainement imploré, vers la rage brutale du mâle. Le culte de ces féminins tient quelque peu de ces diverses tendances, et pourtant il est autre. C'est une éternelle adoration qui s'adresse à un être immuable, où ce féminin entrevoit l'au delà de lui-même, et que sa nature le fait digne d'approcher et de comprendre. Il aime la femme, c'est tout dire, pour le foyer brûlant d'amour qui est en elle.

Toutes les femmes ont le sentiment du culte qu'elles inspirent à ces natures d'homme : elles se reconnaissent en eux dans le reflet d'un trait de leur propre caractère. Mais ce trait est souvent effacé chez elles, disparaissant sous d'autres plus nettement dessinés. Le rôle d'idole ne leur convient pas à toutes : il n'est qu'une espèce de femmes, une seule, pour qui la religion de ces féminins semble faite. Ce n'est point la femme-enfant, trop légère, trop folle, ni la coquette, trop sèche et trop dure, ni en général toutes celles qui ont plus d'intelligence, d'esprit, de vanité que de cœur : c'est pour ces femmes dont la silhouette reparaît sans cesse dans les romans de Dickens et de M. Daudet : Agnès, Florence Dombey, Mme Fromont, Rosalie Roumestan.

Elles ont une gravité sereine d'idole, laquelle se manifeste dans leurs moindres actes par le profond sérieux qui les empreint. Dickens et M. Daudet ont grand soin d'insister l'un et l'autre sur ce trait, et de l'expliquer très clairement, soit comme le résultat d'une éducation austère, soit comme le contre-coup d'une suite d'événements douloureux. Agnès a vécu inquiète près de son père, tous les jours affaiblie par son ignoble vice : elle a subi la torture de la présence et des sourdes avances d'Uriah. Florence Dombey a derrière elle la perte des deux êtres qu'elle aimait, de sa mère et du petit Paul, et toute sa triste enfance. Mme Fromont s'est heurtée à l'avarice et à la petitesse de ses parents : même pour Rosalie le Quesnoy, M. Daudet a noté la mort d'un frère aîné, jetant son deuil dans la vie de la jeune fille, et rendant plus froide encore la maison de la place Royale.

Il est bien vrai qu'à de pareils malheurs les caractères se trempent, que l'ha-

bitude naît d'une existence presque intérieure, où l'on va chercher un refuge et comme un apaisement aux maux du dehors. Ces femmes ne sont si sérieuses et si belles que parce qu'elles vivent beaucoup en elles-mêmes : il passe dans leurs yeux des teintes d'immensité, des nuances d'infini. Il se peut qu'elles rêvent, mais ce n'est point à la façon paresseuse des défaillants qui quêtent un engourdissement, une torpeur de l'esprit : leur rêverie parcourt les vieux souvenirs pour y puiser une force nouvelle, ou place dans l'avenir quelque jalon pour la vie de demain, et toujours fait éclore une idée. De même leur pensée, accoutumée à approfondir, leur impose pour tous les actes une impitoyable sévérité, non pas celle qui déplore et se contente de repentirs, mais celle qui corrige et qui enseigne la droiture. Elles arrivent ainsi à une haute estime d'elles-mêmes, qui n'est pas de l'orgueil, ni même de la vanité, mais bien la conscience de leur rôle, et la satisfaction de le remplir chaque jour. Elles ne donnent point leur confiance au hasard, précisément parce qu'elles y attachent beaucoup de prix; en revanche du moment où elles la sentent bien placée, elles la donnent tout entière, sans aucune de ces réticences que gardent les autres femmes, éternellement tacticiennes, même dans leurs plus complets abandons, comme on se cache entre diplomates les grands secrets d'État, ou comme on dissimule à l'ennemi des points faibles.

La vie intérieure très intense produit surtout ses effets en matière de pur sentiment : ou bien elle dessèche, ou elle rend plus tendre. Elle a vite fait d'user la légère enveloppe des préjugés, des tendances naturelles dont se recouvre la dureté réelle de certains individus. Pour d'autres au contraire, elle concentre la chaleur et développe la sensibilité. Il arrive ainsi que dans les natures renfermées, comme celles de Florence, de Mme Fromont, d'Agnès ou de Rosalie, cette chaleur est plus grande, cette sensibilité, plus développée, au point de l'emporter souvent sur la raison qui blâme. Sous leur apparence froide, ces femmes sont par-dessus tout aimantes — voyez la bonté de Florence pour le capitaine Cuttle, de Mme Fromont pour Sidonie. — Seulement leur tendresse ne se départit point d'une sorte de gravité qui les prédestine au rôle de mère ou de sœur aînée. Dans l'amour même elles apportent ce sérieux profond; il ne s'agit pas pour elles d'une distraction, d'un passe-temps, mais de toute leur existence : car leur grand malheur est de se donner absolument et de ne se donner qu'une fois, sans espoir de se reprendre. Les déceptions, les trahisons même ne peuvent rien sur l'énergie de leur amour : elles se retirent à l'écart, elles souffrent, parfois elles meurent, mais la consolation banale puisée à une nouvelle liaison leur répugne et les écœure comme une monstruosité. Cela tient à un sentiment général de respect pour leur dignité de femmes : l'estime qu'elles ont d'elles-mêmes s'étend aux abandons qu'elles consentent de leur être intime. Et il n'en est pas de plus complet que leur amour : elles s'y mettent tout entières,

sans réserve, — avec le sentiment très net que c'est pour toujours. Cette idée ne les arrête point : elles savent que leur destinée est d'aimer. Seulement elles veulent que cette conscience de leur sacrifice entre aussi profondément dans l'âme de l'élu : elles ne le demandent pas, mais un oubli les blesse comme une insulte. Elles devinent en même temps chez les hommes une sorte d'infériorité, une brutalité native qui disparaît à peine sous le vernis de l'usage. Sans doute l'amour qu'elles éprouvent leur fait passer outre ; mais comme elles sont assez sûres d'elles-mêmes pour n'avoir pas besoin, à la façon de la femme-enfant, d'une protection à leurs côtés, comme elles cherchent plutôt un égal, il leur faut effacer dans leur pensée tout souvenir de cette infériorité de sensibilité et de délicatesse : elles y font leurs grands efforts en se disant que l'homme est transformé par son amour. Cela ne suffit point : un jour ou l'autre, cette raison qu'elles s'imposent faillit et disparaît quand elle n'existe que dans leur esprit : elle doit exister réellement.

Il faut à ces femmes le culte religieux des féminins, c'est-à-dire l'intelligence très fière du caractère de l'idole, le sentiment vif du sacrifice consenti, et la reconnaissance émue de l'extraordinaire faveur qui leur est accordée, prouvée par la tendresse de chaque instant. Eux, en revanche, ne les trouvent jamais lasses d'être adorées, jamais dures à leurs effusions, jamais railleuses à leurs tristesses, toujours invariables dans cette douce attitude d'idoles aimantes. Ils sentent autour d'eux la chaude caresse de cet amour, — comme David Copperfield à son retour de Suisse, comme De Gery dans la famille Joyeuse ; ils sont assurés de trouver auprès de la femme aimée un soutien aux jours d'épreuve, une force aux heures de découragement. Cette femme est par vocation, l'amie du poète : car, ainsi que le dit Sully-Prud'homme, un féminin encore, elle est

Douce, infiniment douce, indulgente aux chimères
Inépuisable en soins calmants ou réchauffants.

Son amour n'a pas la flamme vive d'une passion, ni la violence, ni les brusques colères : sa chaleur est plus égale, plus durable aussi. C'est l'amour vrai, — on serait presque tenté d'ajouter que c'est l'amour du nord, car ce type de femme s'oppose naturellement au méridional. M. Daudet a même pris soin dans *Numa Roumestan* — la Gaule ici a vaincu les Latins — d'accentuer l'antithèse, et par les airs ébouriffés d'Hortense, par la fausseté cauteleuse d'Audiberte, d'éclairer vivement la tête charmante de Rosalie, si mesurée et si fière, si loyale et si tendre ; une femme du Nord doublée d'une Parisienne.

Pourtant, quoiqu'on le rencontre davantage entre l'Angleterre et Paris, peut-être au fond ce type de femme n'appartient-il à aucune race particulière ; peut-être est-il éternel et universel comme l'idée qu'il représente.

Féminins dans la pitié, dans l'affection pour les enfants, dans l'amour, féminins

de sensibilité en un mot, voilà ce que sont Dickens et M. Alphonse Daudet, et voilà en quoi peut se résumer et se préciser l'impression vague de parenté que laisse la lecture de leurs livres. En somme, le Nord ou le Midi ne sauraient les revendiquer qu'à moitié; ils restent au-dessus des distinctions de climat par leur faculté d'émotion, par leur puissance d'éprouver d'une manière spéciale et de traduire dans une langue originale des sentiments absolument généraux. Aussi bien tous les écrivains à qui est échu ce même don ont eu l'heureuse fortune d'être aimés à la fois d'une élite et du grand public. Ils trouvent naturellement un écho dans les organisations semblables, qui sentent finement et fortement, marquant les nuances et retentissant aux secousses. Ils trouvent un écho chez les femmes qui se mirent dans leurs ouvrages, et se donnent toutes, en les lisant, l'illusion de posséder cette entière tendresse de cœur qu'ils reconnaissent à quelques-unes : elles n'auraient pu mieux parler d'elles. Enfin, pour tous les lecteurs, leur accent de vérité humaine va jusqu'à l'âme : il ébranle même ceux qui s'en tiennent à l'écorce de l'œuvre, et venaient simplement chercher une distraction. C'est le privilège de leur talent et comme la récompense de leur sincérité de communiquer leur émotion. Les hommes aiment tous à entendre parler d'eux-mêmes et de leurs souffrances sur ce ton et avec cette délicatesse. A certaines époques de verdeur et de jeunesse, ils se tournent vers l'idéal, ils s'abîment dans la foi religieuse pour y chercher un baume aux meurtrissures de la vie; ou encore ils suivent les leçons de quelque rare génie qui les pousse aux sublimes aspirations. Mais aujourd'hui la foule pense que le bonheur promis par les religions viendra trop tard, que l'idéal n'existe pas en dehors du cerveau qui le crée ; l'admiration que l'on a pour les manieurs de hautes idées se mêle de fatigue et de crainte. On veut de la vie. La manière dont beaucoup d'écrivains la présentent, aggrave malheureusement l'état maladif du siècle, parce qu'ils s'ingénient à en effacer les pages vraiment consolantes; ce qu'ils disent est réel, mais ils ne disent pas tout.

Il semble, au contraire, que la famille des féminins de sensibilité se soit imposé l'éternel devoir de peindre, à côté des réalités attristantes, les réalités apaisantes : ces bonheurs, peu nombreux, qui suffisent à calmer bien des misères, et qu'aucune civilisation ne peut ravir : le bonheur de l'amour partagé, le bonheur que donnent les enfants, et cette douceur qui nous vient d'une extrême sympathie pour ceux qui souffrent comme nous.

C'est donc la vraie consolation, sinon la guérison absolue que nous offrent ces féminins; c'est une profonde morale qu'ils nous enseignent. Il ne faut pas chercher ailleurs la raison qui fait d'eux les favoris de l'humanité.

LOUIS DELZONS.



L'EXPOSITION DES ŒUVRES NOUVELLES

DE

VERESCHAGIN



IL n'est pas d'exemple d'un artiste qui ait poussé, aussi loin que le peintre russe Vereschagin, le goût de l'imprévu et la passion des aventures. Lors de la dernière guerre turco-russe, au retour d'un voyage à travers l'Inde, qui avait duré plus de deux ans, il prit la campagne avec l'armée russe. Pour satisfaire l'ardent besoin d'observation qui fait le fond de sa nature, c'était là une occasion unique : sur le Danube, dans les Balkans, à Plevna, maniant avec une égale intrépidité le pinceau et le mousquet, il montra, au cours de cette rude et périlleuse expédition, une bravoure qui fit l'étonnement et l'admiration des gens du métier eux-mêmes. Dans les nombreux épisodes de cette guerre où il avait été à la fois spectateur et acteur, il trouva le sujet d'une série de tableaux qui firent sensation à Paris par la puissante expression et la vérité de la composition, par la fougue de l'exécution et l'énergie du coloris ; on n'a pas oublié l'intensité d'émotion qui vibrent en ces toiles où il avait représenté,

dans toute la sincérité de l'impression subie, l'horreur de la guerre : suivant une expression à la mode, on sentait que c'était vécu.

Depuis ce temps-là, l'incessant et impérieux besoin de voir et d'étudier qui tourmente Vereschagin, l'a mené en Palestine. Là les grands souvenirs bibliques et évangéliques qui s'éveillaient à chaque pas dans l'esprit curieux du peintre, sollicitaient son pinceau ; en présence des sites qui ont servi de cadre aux événements dont l'influence a été si décisive sur l'histoire du monde, son imagination



Le tombeau d'Abraham, d'après Vereschagin

a repeuplé ces solitudes et fait revivre, comme aux temps anciens, la divine légende, dans une série d'œuvres qui sont d'un intérêt vraiment passionnant. C'est de ces œuvres et de quelques autres se rapportant à ses voyages antérieurs dans les Indes et aux souvenirs de la guerre contre les Turcs, qu'a été formée l'exposition qu'il vient d'organiser au Cercle de la rue Volney.

Il importe de noter les préoccupations philanthropiques de Vereschagin ; ce magnifique sentiment de pitié pour la souffrance humaine, qui s'accusait déjà dans ses productions antérieures, dans l'interprétation des scènes de guerre dont il avait été le témoin, de nouveau s'affirme éloquemment dans trois de ses

tableaux, les plus importants de cette exposition : *La mise en croix par les Romains*, *La mort par le canon dans l'Inde anglaise* et *La pendaison en Russie*. Toute la ferveur de sa foi humanitaire se résume dans le préambule qu'il met à son catalogue.

« En observant la vie pendant mes nombreux voyages, j'ai été particulièrement frappé par ce fait que, si de nos jours les peuples ne se mangent plus, ils tuent et se détruisent les uns les autres, sous tous les prétextes et par tous les moyens possibles. Le meurtre par masses, collectif, s'appelle toujours guerre ;



La caverne d'Endor, d'après VERESCHAGIN

le meurtre individuel, aussi régulièrement institué, s'appelle exécution : partout la même adoration de la force brutale et la même inconséquence !..... Après les tableaux de guerre que j'ai exposés la dernière fois et dans lesquels j'aurais voulu faire voir comment l'on tue par centaines de mille, il ne sera peut-être pas sans intérêt de montrer des scènes de tuerie individuelle, d'*exécutions*. Dans les temps primitifs, le but de l'exécution était la torture du criminel par une destruction lente. De nos jours, au contraire, on veut tuer aussi promptement que possible pour abréger les souffrances..... »

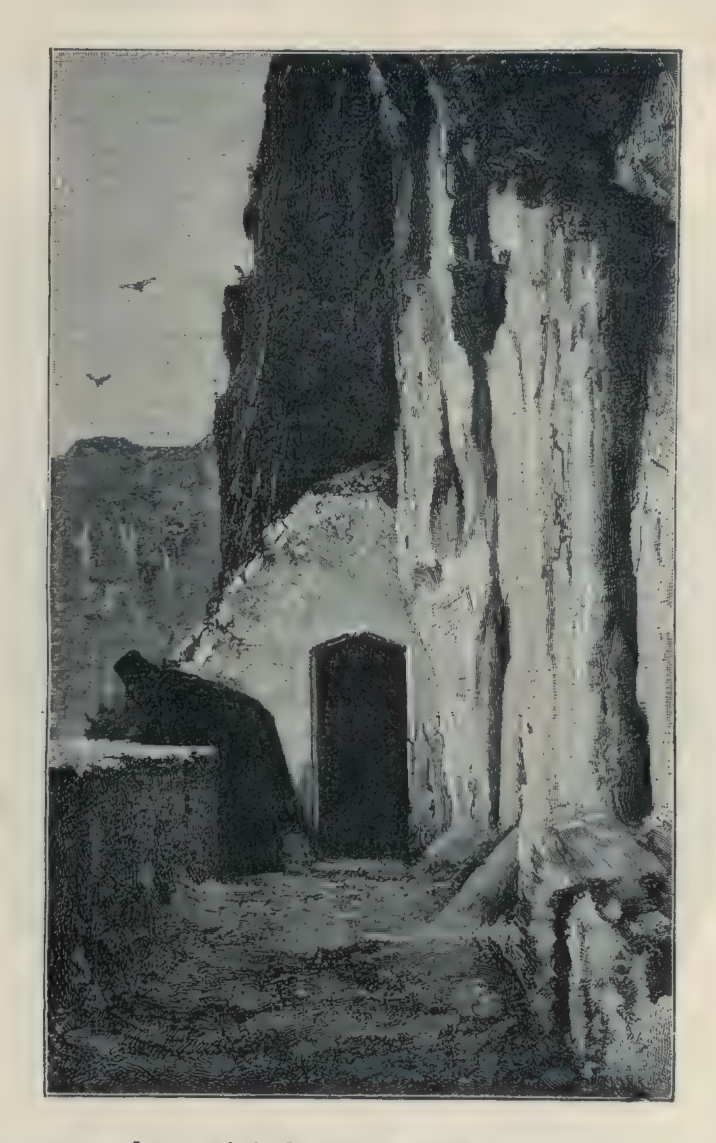
N'allez pas croire toutefois, devant ces convictions philanthropiques, que nous

ayons affaire ici à un peintre philosophique et moralisateur; si sa peinture donne à penser, elle donne aussi à admirer : Vereschagin est un metteur en scène et un exécutant de premier ordre. *La mise en croix par les Romains* n'est pas, comme on pourrait s'y attendre à l'énoncé du titre adopté par le peintre, une exécution anonyme, le châtiment infligé à un esclave quelconque : ce n'est pas moins que le dénouement du sombre drame du Golgotha. Mais ici Vereschagin ne cherche pas à épiloguer ; c'est moins la légende que l'histoire qu'il a interprétée. La brutale cruauté du fait lui suffit ; sans escompter pour l'avenir la portée et les conséquences de la tragique aventure du Calvaire, il ne se préoccupe nullement de mettre au front du Christ l'auréole divine. *Novus rerum nascitur ordo*, a dit le poète : pour le peintre, la prédiction demeure lettre morte. L'émotion n'en est pas moins poignante. Sur la colline se dressent les trois gibets, en face des murailles de Jérusalem ; la foule, tenue à distance respectueuse par la milice romaine, grouille au premier plan dans une pittoresque cohue ; un peu à l'écart, le groupe des saintes femmes qui pleurent ; la morne désolation du site auquel un ciel de plomb met un fond sinistre, ajoutent encore à la profonde et grandiose impression que laisse ce tableau. Vereschagin s'y est montré, encore une fois, artiste de puissant tempérament ; cette toile restera une de ses œuvres maîtresses.

L'atroce trilogie se complète par *La mort par le canon dans l'Inde anglaise*, et *La pendaison en Russie*. Au premier de ces tableaux, une longue rangée de canons s'aligne, à la gueule de chacun est adossé et solidement lié un condamné ; les artilleurs symétriquement rangés à côté des pièces, attendent avec un flegme tout britannique, tout comme à la manœuvre, le commandement pour faire feu : et le contraste est saisissant de l'atrocité de cette tuerie avec la froide correction de ceux qui l'exécutent. Dans *La pendaison en Russie*, l'horreur du supplice est atténuée pour le spectateur, comme voilée par les épais flocons de la neige qui tombe et estompe d'une brume indécise l'aspect des potences dont le profil se dresse au loin. Il semble que le peintre, en évitant de nous montrer de près les détails de l'exécution, les spasmes des condamnés, ait cédé à une patriotique indulgence.

L'impression ressentie par l'artiste pendant son excursion en Terre-Sainte, se retrouve dans ses études avec une étonnante intensité, avec cet indicible accent de mélancolie qui naît en l'esprit devant les choses qui furent témoin des grands événements. Elles nous semblent toujours en garder un inoubliable souvenir, et l'imagination se persuaderait mal qu'elles n'y ont eu qu'une part inconsciente. C'est ainsi que nous apparaissent le *Tombeau d'Abraham* que l'époque musulmane a surelevé en minaret, mais dont les assises inférieures, aux pierres noircies par les siècles, datent des temps bibliques ; la *Mer Morte* près de laquelle fut Jéricho dont un tertre vert marque seul la place ; le *Puits de Jacob*, auprès

duquel, croit-on, Jésus s'entretint avec la Samaritaine ; la *Caverne d'Endor* où Saül alla consulter la pythonisse ; la *Montagne de la Tentation*, celle-là même du haut de laquelle l'Esprit malin fit voir à Jésus tous les royaumes de la terre :



Le mont de la Tentation, d'après Vereschagin

tout cela est rendu par une grande sincérité d'exécution, par cette maîtrise de facture propre à Vereschagin. Parfois même il s'est plu à peupler les lieux qu'il visitait des personnages qui y vécurent ; ainsi il a représenté l'intérieur de la

maison de Nazareth, telle qu'il a imaginé qu'elle dût être au temps du Christ, avec ses habitants, le charpentier Joseph travaillant à son établi avec quelques compagnons, Marie vaquant aux soins du ménage, plusieurs enfants, sans doute les frères et sœurs de Jésus, jouant dans l'étroite cour, tandis que Jésus, l'aîné de la famille, médite et lit, assis à l'écart, rêvant peut-être à la grande révolu-

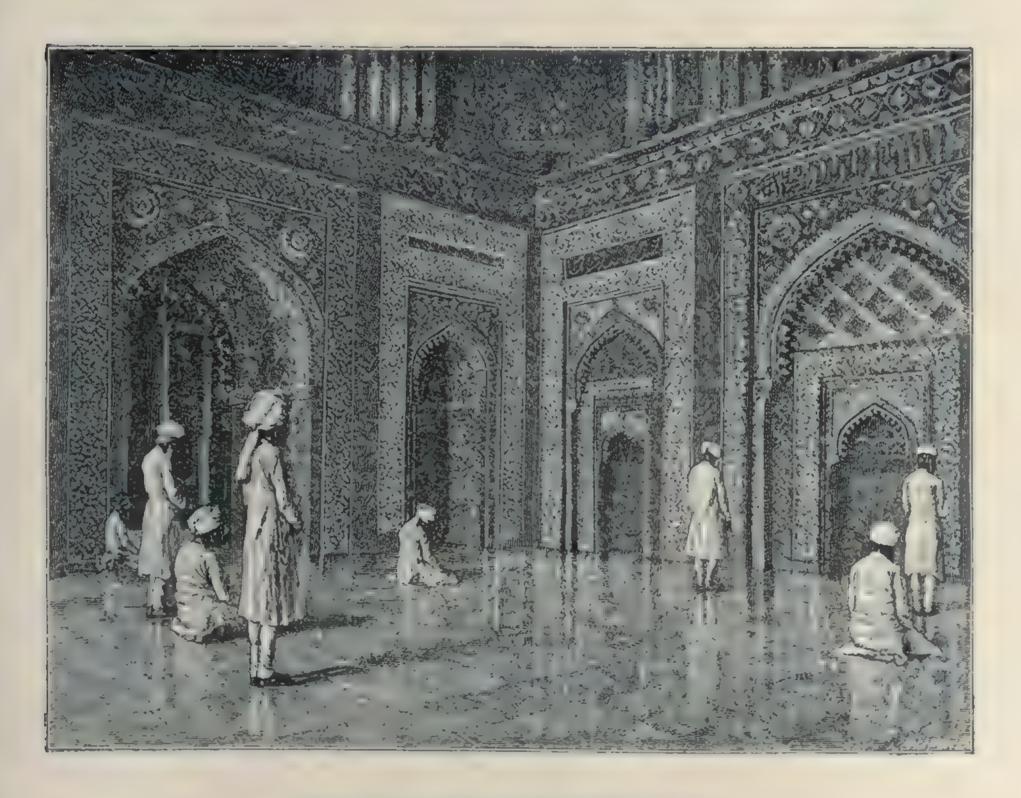


Portrait d'un Rabbin, d'après Vereschagin

tion dont sa doctrine sera l'origine. Puis il réunit sur les bords du Jourdain Jésus et Jean-Baptiste ; le fougueux ascète et le Galiléen sont groupés dans un solennel entretien, au milieu d'un paysage aride dont quelques touffes de tamarins ne réussissent pas à rompre la triste monotonie. Voici encore : *Jésus dans le désert*, errant dans les solitudes rocailleuses qui bordent la Mer Morte ; la

Prédication sur le lac de Tibériade, l'un des plus lumineux paysages de cette exposition, avec la ville qui descend en amphithéâtre vers le lac, la foule qui se presse sur le rivage, attentive à la parole du maître, et celui-ci debout à l'arrière d'une barque de pêcheurs, d'un geste eurythmique montrant les cieux à ses auditeurs charmés.

Le merveilleux éclat des paysages de l'Inde, l'incomparable majesté de ses antiques et magnifiques monuments conviennent à souhait au talent de coloriste



Une mosquée à Agra, d'après Vereschagin

de Vereschagin. Rien n'est exquis comme ses levers de soleil dans l'Himalaya, rendus avec un charme tout féerique ; le Taj, tombeau élevé par un grand mogol à sa femme favorite, est, sous les divers aspects où l'artiste l'a représenté, vu tantôt des jardins qui l'entourent, tantôt du fleuve aux eaux tranquilles où il reflète son architecture splendide, prestigieux par l'harmonie et l'éclat de sa structure. « Construit en marbre blanc, il est recouvert depuis le haut jusqu'en bas d'ornements de lapis-lazuli, de malachite, de cornaline et d'autres pierres précieuses. Il est difficile de se former une idée de la splendeur de ce monument sans l'avoir vu.

Son aspect est surtout enchanteur depuis le jardin dont la sombre verdure fait mieux encore ressortir la pureté de lignes et l'éblouissante blancheur de l'édifice. » Ce que le peintre a noté là en quelques lignes, il l'a incomparablement mieux exprimé dans ses toiles. Quelques intérieurs de mosquées ravissent l'œil par l'heureuse symphonie des blancs sur lesquels éclatent, sous l'éblouissement du plein soleil, l'émail de poteries incrustées et les vêtements brillants des fidèles aux visages basanés. Il en est, parmi ces édifices, que l'on dirait taillés dans l'ivoire. Toute cette partie de l'exposition est un réel enchantement des yeux.

Cette magie du pinceau, fait du *Kreml de Moscou* dont les dômes dorés et les murs de brique étincellent sous la neige, des représentations admirables. Dans les intérieurs d'église, elle atteint une vivacité d'éclat près de laquelle pâlirait la facture de M. Desgoffe, et qui prouve l'instinctive supériorité qu'apportent les décorateurs russes dans l'embellissement de leurs temples. Dans un petit tableau qui figure le *Kreml de Rostoff,* nous pouvons apprécier la prodigieuse habileté d'exécution, exempte de toute mièvrerie et de toute sécheresse, de Vereschagin, par l'effet de neige qui avive le ton des briques et des poteries brillantes comme une orfèvrerie. Citons aussi plusieurs types russes, finement observés ; puis un épisode de la guerre contre les Turcs, *Halte de prisonniers*, qui montre le navrant spectacle d'une foule de malheureux captifs enveloppés dans un tourbillon de neige, se serrant les uns contre les autres, grelottant de froid, le ventre vide, attendant résignés que la mort les délivre. Cet attristant tableau fait songer aux quelques lignes du préambule déjà cité, dans lesquelles la généreuse pitié de Vereschagin s'émeut devant les souffrances humaines : « Et cela se passe dans les pays chrétiens, au nom même de Celui qui a défendu de tuer. »

JEAN ALBOIZE.





POÉSIES

PROLOGUE

I

Bien souvent, m'accoudant au grand dossier de chêne,
Où la blanche maîtresse à qui l'amour m'enchaîne
Penche son sourire endormi,
Je contemple ses traits divins, couleur de pêche,
Ses yeux clos, qu'un long cil frange, et sa bouche fraîche
Qu'un rêve heureux ouvre à demi ;

Je vois s'éparpiller sa chevelure noire
Sur sa tempe polie et sur son front d'ivoire,
Dont les ombres semblent d'azur,
Et se courber son col charmant, que gonfle à peine
Le va-et-vient léger de sa paisible haleine,
Brise douce sous un ciel pur ;

Je vois se dessiner le galbe de sa taille
Et, par la trahison de son peignoir qui baille,
S'arrondir son sein parfumé ;
Et ses pieds de baby posés sur sa pantoufle
Tels que des papillons qui n'attendent qu'un souffle
Pour s'envoler, au mois de mai.

Et songeant que ce corps nacré, palais d'une âme
D'ange, est mien ; que je suis le roi de cette femme,
Le possesseur de ce trésor ;
Que nul autre que moi sur cette créature
N'a droit d'amour... alors, je te maudis, nature,
Alors, je te maudis, ô sort.

II

Nature ! que suis-je auprès d'elle ?
Une voix chaude, un regard doux,
Un adorateur à genoux :
Rien de plus qu'un amant fidèle...

Est-ce assez que des transports fous
Devant un céleste modèle ?
A Sapho, c'était Praxitèle
Qu'il aurait fallu pour époux.

Réponds, que suis-je, sort avare,
Moi, qui ne puis, dans le Carrare,
Éterniser son buste nu,

Ni, comme un royal diadème,
Poser sur son front ingénu
L'auréole d'un beau poème ?

III

O rêve, ô mon rêve charmant !
Chanter aux pieds de ma maîtresse,
Quand sa prunelle enchanteresse
S'abaisse sur moi doucement ;

Édifier un monument
Impérissable à sa tendresse,
Offrir à cette pécheresse
Un poète dans son amant !

Savoir que sa beauté doit vivre
A travers le temps, par mon livre,
Que sa grâce enthousiasma

Et lui laisser, pour héritage
L'honneur de porter d'âge en âge
Le nom de celle qui m'aima !

IV

Je m'en souviens, la Poésie
Fut conçue entre les baisers
De deux jeunes amants, grisés
De voluptés et d'ambroisie.

Les premiers chants improvisés
Sur la lyre aux fils d'or — saisie
D'une sublime frénésie —
Furent des soupirs embrasés :

C'est l'amour qui fit le Poète,
Divin fils d'un père divin.....
D'où vient donc que j'implore en vain,

Du fond de mon âme inquiète,
Ma lyre, qui reste muette,
Moi, dont le cœur d'amour est plein ?

V

Que de fois, incliné sur ton œuvre divine,
Celeste comédie où l'homme se devine,
Qui souleva la terre en évoquant les cieux,
J'enviai tes douleurs, ô Dante, ami des dieux !
Si jamais un martyr est payé par la gloire,
Par un nom flamboyant aux pages de l'histoire ;
Si l'urne d'or suffit au mort qu'elle contient,
Quel admirable sort, poète, que le tien !
Ah ! longtemps, tu marchas, semant ta grande idée
Dans l'aride sillon de l'exil... Fécondée,
Elle plane aujourd'hui sur les trônes épars
De mille tyranneaux enfuis de toutes parts,
Et l'univers entend ton Italie ardente,
Une et libre par toi, s'écrier : « Merci, Dante! »

Quels pleurs n'eût pas séchés ce sublime destin,
Entrevu, comme un rêve, en l'avenir lointain !
Et, cependant, au cours de ton illustre vie,
Parmi tant de splendeurs la splendeur que j'envie,
Ce serait d'avoir fait, géant Alighieri,
Les vers d'amours auxquels Béatrix a souri.

VI

Le front ceint de lauriers et couvert de l'étole,
Tu peux bien, Petrarca, monter au Capitole,
Être acclamé du peuple et courtisé des rois;
Dédaigner fièrement les offres d'un Valois
Comme les dons de Charle, empereur d'Allemagne;
Tu peux être encensé de Savoie en Romagne,
Et vivre populaire et mourir adoré.....
Doux chantre d'une femme, ô maître vénéré,
Qu'importent tant d'honneurs, quand tu contes au Monde
Que Laure avait les yeux bleus et qu'elle était blonde,
Et quand tu nous dépeins sa cruelle beauté,
Et quand tu dis son nom à la postérité ?

VII

Charmeurs inoubliés, ô vous dont la pensee
Jeune à jamais — et chaude, et vibrante ! — bercée
Religieusement par les siècles jaloux,
A traversé les temps pour venir jusqu'à nous,
Vous dont le cœur, en vos strophes illuminées,
D'amour, travaille encore, après deux mille années, —
De cet art, qu'une Muse adorable inspirait,
Avez-vous dans la tombe emporté le secret?
Le moule où vous couliez vos vers impérissables
S'est-il dispersé comme un creuset, fait de sables,
Où le fondeur épand la fusion d'airain ?
Ah ! que vous chantiez bien le sourcil souverain
Qui vous faisait trembler, la passion subie,
Vos peines, vos plaisirs...! — Catulle, ta Lesbie
Qui te trompait, que tu suppliais lâchement
De songer quelquefois à son ancien serment,

Qui se riait de toi... cette infidèle amante,
Eh bien! — l'as-tu voulu? — ta Lesbie est charmante!
Properce boude et gronde : il reste souriant!
Il reproche à Cynthie et Cos et l'Orient,
Et, pour être cruel — foudroyante sortie, —
A Cynthie étonnée il dévoile Cynthie!
Horace le sceptique, un jour, répudia
L'ironie, et, tombant aux pieds de Lydia,
Lui dressa — sur l'autel des âges — sa statue,
Par le flot impuissant des jours en vain battue.....
Tibulle, moins constant et quatre fois épris,
A vaincre, chaque fois, attache un même prix :
Délie ou Némésis, Nérée ou Sulpicie !....
Et, sentant par la mort sa parole obscurcie,
Recommande à Naso, son ami, d'un clin d'yeux,
De célébrer les deux qu'il adora le mieux.....
. . . .

VIII

Si je suis certains soirs, sombre, ma bien-aimée,
Pardonne! — Tristement je rêve, moi pygmée,
Aux poètes divins qui payaient la beauté
En lui faisant présent de l'immortalité.

EDMOND BAZIRE.

CRÉPUSCULE D'HIVER

Sous le tapis vert mat de ses lentilles d'eau,
Profondément sommeille une petite mare,
Et de hauts peupliers lui font un grand rideau,
N'y laissant pénétrer qu'une lumière avare.

Sur de vieux nids troués qui pendent par lambeaux,
Un peuple d'oiseaux noirs à leur cime croasse;
Comme un écho, râlante à la voix des corbeaux,
Dans ses joncs, la grenouille en sourdine coasse.

Le soleil, qui descend dans un ciel rouge et noir,
A dans son froid regard quelque chose de louche,
Prédisant que la nuit, on entendra pleuvoir.
A l'horizon des bois l'astre en hâte se couche.

ANDRÉ LEMOYNE.





CHRONIQUE



Depuis que l'État a abandonné à la Société des artistes français, l'organisation et l'exploitation du Salon annuel, il semble vraiment, ainsi que le faisait observer naguère un de nos confrères, que le Salon doive être exclusivement considéré comme une sorte de grande représentation à bénéfice, pour laquelle il ne s'agit que de placer le plus de billets aux prix les plus élevés possibles. La recette reste la préoccupation dominante du comité, à telles enseignes que ce dernier, moins soucieux de son prestige moral que des bénéfices à réaliser, aurait eu, un instant, paraît-il, la velléité de renoncer à organiser le Salon de cette année plutôt que d'accepter la condition, d'abord imposée par l'État propriétaire du palais de l'Industrie, que les entrées seraient gratuites le jeudi et le dimanche.

On sait que le ministre des Finances, sur la demande renouvelée tous les ans par la Société des artistes français, accorde à cette dernière la concession du palais de l'Industrie, moyennant une redevance réduite au minimum, c'est-à-dire à 1 franc, et ayant pour but d'établir, au point de vue domanial, la précarité de la concession. Les choses se sont passées ainsi, cette année de même

que les précédentes. Mais, à la suite des réclamations qui s'étaient élevées, au temps des derniers Salons, dans le public qui se plaignait avec juste raison que les heures d'entrée gratuite eussent été graduellement réduites à rien (à l'après-midi du dimanche), le ministre imposait, cette fois, à sa concession la condition que le jeudi après midi serait au même régime de gratuité que le dimanche, la Société continuant, d'ailleurs, à percevoir un franc par personne pendant la matinée de ces deux jours.

Sur ce, MM. Bailly, Bouguereau, Tony Robert-Fleury et de Vuillefroy ont fait auprès du ministre des Beaux-Arts une démarche pressante pour protester contre la mesure demandée par le ministre des Finances, alléguant que l'état de choses que créerait son application, causerait aux intérêts financiers de la Société le plus grand préjudice. Et le comité nous menaçait déjà de cette effroyable éventualité que le Salon ne se ferait pas cette année! Mais, au demeurant, qui, de vous, bonnes gens, ou du public, y perdrait le plus? Votre renommée vient-elle seulement de ceux qui achètent vos œuvres, ou bien de ceux qui les apprécient? Les cent mille francs de recette que vous rapporte, bon mal an, l'exploitation du Salon, n'auraient vraisemblablement pas été largement entamés si vous eussiez ouvert gratuitement, l'après-midi du jeudi, aux travailleurs peu fortunés, curieux du mouvement artistique contemporain, votre exposition pour laquelle la libéralité de l'État vous concède, au prix peu onéreux — convenez-en — de 1 franc de loyer, le seul local de Paris où elle puisse tenir à l'aise; tandis que le capital de votre Société a déjà atteint le chiffre respectable de 600,000 francs!

Une fois encore, les instances du comité ont eu raison des très légitimes et très sages conditions qu'imposait l'administration; de même qu'il réussit à obtenir, il y a quelques années, la suppression du Salon triennal que l'État avait institué pour son propre compte et où la Société des artistes français s'alarmait déjà de voir une concurrence à ses exibitions, pareillement il est parvenu au maintien permanent de ses tourniquets aux portes du Salon, sauf pendant l'après-midi du dimanche.

L'Assistance publique avait consenti à la Société des artistes français un contrat d'abonnement de deux mille francs par an, comme règlement convenu à forfait sur les recettes du Salon; mais devant le chiffre important (100,000 francs environ) qu'elles atteignent annuellement, l'Assistance publique dénonce le contrat intervenu et prétend réclamer l'intégrale application de ses règlements, soit une redevance de trente mille francs environ. Ses réclamations, au surplus, ne se bornent pas aux droits à percevoir sur les entrées du Salon de 1888 et de

ceux que pourra organiser par la suite la Société des artistes français ; elle exige, en outre, de cette dernière le paiement de 60,000 francs environ, évaluation de l'écart entre le contrat d'abonnement primitivement consenti, et le tant pour cent qu'elle est en droit de percevoir légalement en vertu de règlements formels. Notons qu'il existe des précédents en la matière, dans l'application qui en a été faite à diverses expositions que, de prime abord, on aurait cru devoir y échapper : telles ont été certaines expositions organisées dans le local de l'École des Beaux-Arts, au profit de veuves et d'orphelins d'artistes célèbres, et qu'on avait à tort crues exemptes du droit des pauvres.

Du 5 au 21 avril a été ouverte dans la Galerie des artistes modernes, rue de la Paix, l'exposition d'une quarantaine de peintures de M. Petitjean, laquelle, malgré le nombre d'expositions de toute sorte qu'ont vu naître ces mois derniers, n'est point passée inaperçue.

M. Petitjean a montré, une fois de plus, dans cette petite réunion de paysages lorrains ou franc-comtois et de marines normandes ou flamandes, les qualités de coloriste délicat et de fin observateur, qui l'ont distingué au Salon. Il aime ces petits villages aux toits de tuiles roses, qui répondent avec une harmonie si douce aux verdures nouvelles des prés ; ces petites maisons de pierre dont les portes aux chambranles peints à la chaux, les fenêtres où sèche le linge, ajoutent une note blanche et vive à ces accords qui se combinent sous le bleu pur et transparent d'un ciel printanier ou sous les gris fins et mélancoliques d'un ciel d'automne. A côté de ces villages paisibles, où l'on n'entend guère que le bruit du vent et de la pluie, le chant du coq et le braiment de l'âne, M. Petitjean se plaît à fréquenter, par un besoin de contraste, ces vastes fourmilières humaines, élevées au bord de la mer ou sur de grands fleuves agités, éternellement sillonnés de navires rouges, noirs, blancs, verts ou jaunes, dont le bariolage irise les flots. Son œil d'observateur précis caractérise avec esprit les hautes rangées de maisons qui font la haie le long des quais de Rouen et d'Anvers ; sa brosse alerte se retrouve toujours au milieu du réseau compliqué des cordages qui se croisent comme de grands fils d'araignée, tandis que sa palette s'enrichit de tout ce que ce spectacle mouvant présente d'harmonies éclatantes et toujours nouvelles.

Cette petite exposition a assuré à M. Petitjean un succès que continueront sûrement ses remarquables envois du Salon.

L'Académie des Beaux-Arts a jugé le concours Duc, fondé pour le progrès des œuvres architectoniques. Il y avait trois concurrents. Le prix, qui est biennal, et de la valeur d'environ 4,000 fr., a été décerné à M. Albert Ballu, pour son projet du Palais de Justice de Bukharest.

Les dix artistes peintres dont les noms suivent, viennent de monter en loges pour le concours de Rome. Le sujet qu'ils ont à traiter cette année est : Ulysse et Nausicaa. Les concurrents sont MM. Verdier, Lenoir, Charpentier, Boyé, Thys, Levalley, Marioton, Buffet, Eliot, Veber. Le jugement définitif sera rendu le 27 juillet.

Le Musée du Louvre a récemment acquis, à la vente de Villefosse, un très curieux tableau de Dumont, le Romain, représentant la nourrice de Louis XV recevant et montrant à toute sa famille le portrait du roi.

Les diamants et joyaux de la Couronne qui ont été attribués au Musée du Louvre, seront installés prochainement dans la Galerie d'Apollon. La vitrine destinée à les recevoir, dressée sur les plans de l'architecte du Louvre, M. Guillaume, est actuellement en construction. Elle se compose d'un vaste bahut en bois, richement ornementé, qui dissimule un solide coffre-fort de forme toute spéciale : par un ingénieux mécanisme, les portes de ce coffre-fort glissent sur les parois verticales en même temps que la vitrine s'élève progressivement. La dépense nécessitée par l'installation et la construction de cette vitrine, est évaluée à une vingtaine de mille francs ; cet engin offrira, paraît-il, toutes les garanties de sécurité désirables.

Le Musée de Marseille a expédié à l'atelier de restauration du Louvre un tableau du Pérugin, la *Famille de la Vierge*, dont l'état de délabrement exige des réparations urgentes. Le panneau sur lequel l'œuvre a été peinte, est formé de plusieurs ais assemblés, qui menacent de se disjoindre. Dès que le travail de restauration sera terminé, cette belle peinture sera, durant quelques jours, exposée dans la galerie des Primitifs italiens, avant d'être renvoyée à Marseille.

Après une clôture provisoire de près de quatre mois, le Musée des Arts décoratifs a rouvert ses portes au public. Pendant ce temps, de nombreux rema-

niements ont été faits dans les collections, et de nouvelles salles d'exposition, prises sur les vastes locaux du Palais de l'Industrie, ont été aménagées. L'Union centrale a établi une communication du Musée avec le Salon, pour ménager un accès plus commode aux visiteurs désireux de voir la nouvelle installation.

Un précieux document qui a été offert au ministre des Beaux-Arts, par M. Durand, a été transmis à l'école des Beaux-Arts, où il sera exposé : c'est un plan manuscrit de la basilique et de la colonnade de Saint-Pierre de Rome, exécuté par l'architecte Daviler que Louis XIV avait mandé à Rome en 1679, tout spécialement pour ce travail.

Plusieurs journaux avaient annoncé que M. Étienne Arago, conservateur du musée national du Luxembourg, venait d'adresser à l'administration un projet d'agrandissement des bâtiments inaugurés l'an dernier. Il s'agissait, disait-on, d'une nouvelle galerie qui, se détachant du pavillon principal, autrefois l'Orangerie, serait venue aboutir, formant aile gauche, à la rue de Vaugirard. « Cette nouvelle, dit *Le Temps*, est en partie inexacte. M. Arago n'a pas eu à faire une telle proposition, la galerie dont il est question faisant partie du projet de M. Sellier, architecte qui a dirigé la construction du nouveau musée. Sa mise à exécution a été retardée faute de fonds et rien ne fait croire qu'il y soit prochainement procédé. L'extension prise par notre école moderne de peinture réclame, il est vrai, cette mesure, mais jusqu'ici on s'est contenté, à l'arrivée d'œuvres nouvelles, d'extraire du « Purgatoire », ainsi qu'on dénomme dans les ateliers le musée du Luxembourg, les œuvres des artistes décédés et de les envoyer au Louvre, où, comme on sait, s'opère le triage déterminant l'affectation aux musées de province ou à notre première galerie. Ce qui plus particulièrement appelle l'agrandissement du musée, c'est la très importante collection de dessins et d'esquisses commencée par M. Arago, et qui, avec de nombreux documents, tels que photographies des œuvres et des artistes, autographes, lettres de faire part du décès, recueillies par les soins de M. Bénédite, secrétaire de M. Arago, constituera en quelque sorte l'histoire page par page de notre musée des contemporains. Faute de place, près de deux cents dessins, dont quelques-uns d'un haut intérêt artistique, n'ont pu être livrés au public et sont actuellement l'ornement des bureaux. »

Rectifions, à notre tour, cette dernière information en disant que, si l'agrandissement du musée du Luxembourg est rendu nécessaire, ce n'est nullement

afin d'exposer aux yeux du public la collection de dessins, esquisses, photographies, autographes, lettres de faire part de décès, et autres documents que M. Bénédite recueille avec une sollicitude digne de tous éloges. Le seul but de cette collection est de constituer les archives du musée, qui sont soigneusement classées, mais non destinées à être livrées au public. Quelle que doive être, par la suite, leur importance, il ne saurait être question d'agrandir les galeries du Luxembourg pour les contenir. Ce qui bien plutôt appellerait cet agrandissement, ce serait le besoin de donner à la galerie de sculpture un aménagement plus convenable et moins restreint que celui qui lui a été réservé dans les récentes constructions, et que tout le monde s'accorde à reconnaître comme absolument défectueux.

Quant au projet de M. Sellier, consistant dans la construction d'une nouvelle galerie venant aboutir à la rue de Vaugirard et formant l'aile gauche du bâtiment principal qui est l'ancienne Orangerie, l'exécution en est non seulement retardée faute de fonds, mais même remise en question, car elle nécessiterait une emprise assez considérable de terrain sur les jardins privés du président du Sénat, au Petit-Luxembourg. Or, le président actuel, M. Le Royer s'est formellement opposé à cette combinaison.

Dans le cas,demeurant purement hypothétique,où la double condition d'avoir l'assentiment de M. Le Royer et des fonds disponibles, se réaliserait, le projet de M. Sellier se compléterait de la construction d'un vaste hall vitré, limité par l'ancienne Orangerie, l'aile actuellement existante, l'aile projetée et la rue de Vaugirard. C'est dans le spacieux développement de ce grand quadrilatère que serait établi le musée de sculpture.

Enfin, si l'exécution de ce dernier plan ne pouvait avoir lieu, l'architecte se proposerait de prolonger dans la direction du couchant la construction du pavillon principal du musée actuel (l'ancienne Orangerie) et de reporter à l'extrémité de ce nouveau bâtiment, à l'angle des rues de Vaugirard et du Luxembourg, la construction d'une galerie formant aile droite. En ce cas, le hall réservé à la sculpture occuperait l'emplacement du petit bassin rustique où, pour le présent, s'ébattent les charmants petits canards célébrés par M. de Banville.

L'administration des Beaux-Arts vient de commander au sculpteur Ringel la fonte en bronze à la cire perdue de la *Marche de Rakoczy*, pour être placée à l'Opéra, dans la rotonde qui se trouve à l'extrémité droite de l'avant-foyer. Cette statue, dont le plâtre polychrome a figuré au Salon de 1880, représente un Tzigane qui exécute sur la *tympanitschicza* (trompette marine) l'air national

hongrois; nul doute que cette œuvre, d'une originalité si étrange et d'une si fougueuse allure, ne soit là d'un grand effet.

Les peintres prenant part au concours pour la décoration des mairies d'Arcueil-Cachan et de Nogent-sur-Marne, ont, sous la présidence de M. Bouffet, secrétaire général de la préfecture, assisté de MM. Richard et Delhomme, conseillers généraux, procédé, à l'Hôtel de Ville de Paris, à l'élection des trois jurés laissés à leur choix. Ont été élus : MM. Puvis de Chavannes, Olivier Merson, Elie Delaunay. Ont été désignés comme jurés supplémentaires : MM. Besnard, Lerolle, Cabanel. L'exposition publique des esquisses commencée le 22 avril, se continue jusqu'au dimanche 6 mai inclusivement, à l'Hôtel de Ville.

Le monument de La Fontaine, exécuté par le sculpteur Dumilâtre, et dont le plâtre fut exposé à l'un des derniers Salons, sera prochainement inauguré à Passy, sur l'une des pelouses du Ranelagh. En attendant la date de l'inauguration, ce monument sera provisoirement exposé, avec l'autorisation de l'État, sur l'emplacement des Tuileries, dans un baraquement spécialement construit dans ce but en bordure de la rue des Tuileries, dans l'axe de l'avenue des Champs-Élysées.

Toute la partie sculpturale — comprenant le buste du fabuliste, une statue allégorique, le *Génie de la Fable*, et diverses figures d'animaux, ceux précisément que La Fontaine a le plus souvent mis en scène dans ses fables, — sera en bronze, et la partie architecturale en pierre des Vosges.

A l'une des dernières séances du Conseil municipal de Paris, une proposition signée de MM. Després, Hovelacque et Strauss, a été faite d'élever une statue à Beaumarchais, et renvoyée à la commission compétente.

Le statue d'Arago, qui doit être érigée sur la place à laquelle a été donné le nom de l'illustre savant, dans les parages de l'Observatoire, et qui sera agrandie en vue de cette destination, vient d'être terminée par le sculpteur Oliva, compatriote d'Arago. Ce dernier est représenté debout, revêtu d'un manteau, dans

l'attitude du professeur qui, la main droite levée, fait une démonstration scientifique à son auditoire; quelques accessoires, cartes terrestre et céleste, lunette astronomique, sont placés à ses pieds.

Il existe déjà une statue d'Arago sur l'une des places de la ville de Perpignan; elle est l'œuvre de M. Antonin Mercié.

La ville de Muret (Haute-Garonne) vient d'inaugurer la statue de Dalayrac. Le compositeur est représenté assis, tenant un rouleau de musique à la main; sous son fauteuil se trouve un violon avec l'archet. Ce bronze, qui a figuré au Salon de 1885, est l'œuvre du sculpteur Saint-Jean, né, lui aussi, à Muret.

On sait que la ville de Dinant, où est déposé le cœur du peintre Wiertz, a refusé il y a quelques années un monument conçu en l'honneur de son illustre enfant : le groupe figure aujourd'hui sur une place publique de Bruxelles. La ville de Dinant a décidé depuis d'immortaliser Wiertz par une immense composition à élever sur la cime du rocher au pied duquel coule la Meuse (idée qui a souverainement avorté à Rüdesheim, au Niederwald en 1883). M. Jef Lambeaux, le statuaire belge bien connu par le *Baiser* et *la Fontaine d'Anvers*, est chargé d'édifier au-dessus de Dinant, avec l'aide d'un ingénieur, une copie du *Triomphe de la Lumière* de Wiestz dans des proportions suffisantes.

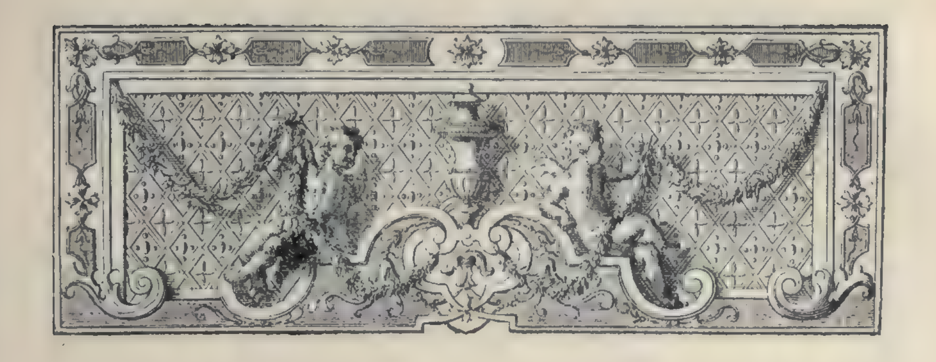
La peinture avait le panorama : la sculpture a trouvé le rocher.

Un des monuments historiques de Madrid, la cathédrale d'Atocha, est sur le point d'être démolie, les architectes ayant déclaré qu'elle menaçait ruine. La reine-régente a donné l'ordre que la cathédrale soit reconstruite en quatre années, aux frais de la couronne. En attendant, les familles des maréchaux Prim et Concha, dont les dépouilles mortelles sont inhumées dans la cathédrale, ont été invitées à les transporter sans retard dans des caveaux provisoires.

Le tableau de Decamps, *Boule-dogue et terrier écossais*, dont nous publions ici une reproduction gravée à l'eau-forte par M. Boilvin, fait partie de l'importante collection Goldschmidt, dont la vente doit avoir lieu le 17 mai, à la galerie de la rue de Sèze, et qui renferme des œuvres de premier ordre de Géricault, Delacroix, Decamps Millet, Th. Rousseau, Troyon, Jules Dupré, etc.



BOULE-DOGUE ET TERRIER ÉCOSSAIS



LES THÉATRES

Comédie-Française : Reprise d'*Adrienne Lecouvreur*, drame en cinq actes, de MM. Scribe et Legouvé.



La tâche est malaisée pour une comédienne de reprendre une pièce créée avec un grand succès et une incomparable autorité par une devancière, et, plus encore, écrite pour celle-ci, surtout lorsque cette devancière est Mlle Rachel. Mme Favart y avait réussi pourtant, puisque, il y a une douzaine d'années, elle donna, à la Comédie-Française, une série très suivie de représentations d'*Adrienne Lecouvreur*. Mlle Bartet vient de tenter la même aventure, et si le succès n'a pas été aussi éclatant que notre sincère admiration pour le talent de Mlle Bartet nous l'eût fait souhaiter, c'est, croyons-nous, que l'art de Mlle Bartet, tout dramatique qu'il soit, est trop moderne, trop parisien — et son physique aussi — pour interpréter le rôle de cette tragédienne qui, un beau jour, joue

son personnage au réel et pour son propre compte, non sans l'agrémenter de tirades classiques dont son répertoire lui offre l'embarras du choix. Or, le talent, tout à fait supérieur de Mlle Bartet, ne nous paraît nullement la désigner pour la tragédie.

On ne pense pas de même à la Comédie-Française, puisque l'excellente comédienne va, dit-on, s'y essayer. Croyez-vous qu'elle y réussisse comme elle l'a fait dans la comédie de mœurs, dans *Denise*, *Francillon*, et tant d'autres rôles du même genre, où elle restera incomparable? Faut-il dire le bizarre rapprochement que faisait un spectateur, tandis qu'Adrienne lit à Maurice de Saxe les *Deux pigeons?* L'actrice, affirmait-il, lui rappelait Mme Céline Chaumont chantant, dans je ne sais plus quelle opérette, la fable de La Fontaine, mise en musique par ce diable d'Offenbach qui ne respectait rien. Gageons qu'il n'eût pas tenu un propos aussi saugrenu en apparence, au sortir d'une représentation d'*Adrienne Lecouvreur* par Mlle Rachel, s'il avait eu l'heur d'y assister.

Sauf M. de Féraudy qui tient, de façon finement comique et fort émue à la fois, le rôle de Michonnet, et Mlle Legault, charmante de grâce et de distinction dans celui de la duchesse d'Aumont, les autres artistes ne rendent pas, à des degrés divers, la note juste de leur personnage : Mme Pierson n'a pas la morgue hautaine qui convient à la princesse de Bouillon, ni M. Leloir le grand air du prince ; M. Truffier, très spirituel, est trop exubérant dans son rôle d'abbé galant ; quant à M. Albert Lambert fils, il est tout à fait insuffisant dans le personnage de Maurice de Saxe; sa diction monotone et incolore, son jeu sans éclat n'ont pas été à la hauteur de ses qualités habituelles. Il y a pour le jeune artiste une revanche à prendre : il n'y manquera sûrement pas à la première occasion.





LES LIVRES

Le Bonheur, poème par Sully-Prudhomme ; Paris, Lemerre



Toutes les grandes préoccupations de la pensée humaine ne cessent de poursuivre l'esprit de M. Sully-Prudhomme.

Dans un volume tout à fait remarquable, le poète avait déjà su trouver le siège de la *Justice*. C'était le premier grand poème qu'il abordait, à la suite de sa traduction du premier livre de Lucrèce, des *Destins*, et de la foule de petits poèmes réunis ou éparpillés qui s'efforçaient de résoudre les problèmes troublants de nos destinées.

Le poème de la *Justice* devait nécessairement enfanter le poème du *Bonheur* qui nous a été donné récemment. Ce livre, il est vrai, apporte à nos esprits moins de certitude que le précédent, il ne nous conduit guère, au point de vue philosophique, que parmi des hypothèses et même des invraisemblances. C'est que l'auteur ne pouvait sortir de son humanité. Il fait lui-même l'aveu de sa faiblesse et de ses inconséquences, et se résigne à caresser un rêve, à formuler un souhait. Mais aussi, aucun autre ouvrage du poète n'avait présenté, à ce degré, et en même temps, autant de tendresse et de mélancolie, d'élévation et de pureté, d'aussi grandes beautés morales et poétiques. Nulle part peut-être, dans

son œuvre, on ne trouvera de plus profondes ressources poétiques, une plus grande richesse de langue, une plus féconde variété dans les rythmes si bien appropriés à l'expression des idées et des sentiments, une harmonie si sereine et si élevée qu'on croit entendre les accords célestes d'une musique wagnérienne.

Le *Bonheur* est plus qu'un poème, c'est un drame, formé de puissants contrastes, de véritables situations scéniques, de merveilleux décors, et de chœurs réguliers qui viennent apporter une antithèse poignante aux duos séraphiques des amoureux en extase dans leur paradis réalisé.

Deux personnages humains, deux êtres types, Faustus et Stella, se retrouvent après une vie d'épreuves, dans une planète plus clémente où ils renaissent avec des formes plus parfaites, dans un milieu splendide, s'aimant d'un amour éthéré, possédant enfin le rêve idéal ébauché sur terre. Un dernier souvenir de la vie terrestre, presque un dernier regret poursuit encore Faustus à travers les jouissances extrêmes qui lui sont réservées, et ce sentiment ne s'éteint que peu à peu dans les voluptés intenses des parfums, des sons, des formes et des couleurs, et dans l'ivresse d'un amour éternel formé d'harmonie et de beauté.

Mais « le bonheur suprême est de savoir », a déjà dit autrefois M. Sully-Prudhomme, et Faustus, incomplètement satisfait, est tourmenté par le mal de l'inconnu. Il veut arracher son secret à la Divinité. Pour s'aider dans ce haut et difficile ouvrage, il évoque en lui le souvenir de tous les grands penseurs qui ont osé regarder le sphinx en face. C'est là que se place cette partie de la *Pensée*, si remarquable par la forme et par les idées résumées avec une énergique concision. L'histoire de la philosophie antique, en particulier, se déroule avec une ampleur et une élévation qui en font un des plus beaux morceaux de ce magnifique poème.

Pourtant ni les songes des chercheurs antiques, ni les théories des sages modernes, ni les tâtonnements prudents de la science ne donnent à Faustus, les moyens de déchiffrer la grande énigme. Vainement, il tente seul l'épreuve. L'ombre mélancolique de Pascal, à laquelle il s'adresse en dernier lieu, ne peut faire luire à ses yeux que le pâle demi-jour des vérités relatives, impuissante elle-même à faire éclater la grande lumière de la vérité suprême.

La Cause où la Nature entière est contenue
Outrepasse la sphère où l'homme est circonscrit;
Elle est l'inabordable et dernière inconnue
Du problème imposé par le monde à l'esprit.

Et Pascal détourne Faustus de cette lutte inégale et le ramène plus étroitement lié à son amour.

Mais la rumeur immense et lamentable de la Terre, après s'être heurtée, à tra-

vers l'espace, à tous les mondes, cherchant en vain la Justice et la Pitié, le chœur lugubre et désolé de l'Humanité souffrante, grandissant au moment même où l'Humanité va disparaître, monte jusqu'à l'astre bienheureux où s'épanouit la contemplation amoureuse de Faustus et de Stella.

Faustus est réveillé par cette plainte profonde qu'il reconnaît bien. C'en est fait de son bonheur, car il sent qu'il ne l'a pas mérité, qu'il ne l'a pas payé par la douleur et le sacrifice. Dès lors se déroule le dernier acte de ce drame, plein de scènes admirables, où les deux époux célestes luttent de dévouement et de sacrifice pour retourner porter à la Terre perdue, la consolation que réclame l'Humanité. Nulle part on ne verra, même dans les précédents ouvrages de M. Sully-Prudhomme, une pitié plus profonde et plus tendre, une émotion aussi élevée. Il y a des vers qui ont le détachement sublime des stances de *Polyeucte,* et des mots, comme le « Je t'en défie » de Stella, qui sont véritablement cornéliens.

Mais c'est en vain que les deux époux retournent sur leur planète primitive. L'Humanité est depuis longtemps disparue. La Nature a reconquis la Terre. En vain Stella, Ève nouvelle, veut-elle se consacrer à créer une nouvelle race humaine à laquelle ils communiqueraient le bonheur avec la connaissance de la Vérité. La Mort, compagne des voyageurs célestes, les en détourne, car l'Humanité n'accepterait pas de recommencer la terrestre aventure exempte des souffrances et des tourments qui en font la grandeur. Et le drame se termine par une apothéose dans laquelle les époux obtiennent le bonheur complet, car ils ont payé leur félicité par l'épreuve.

Ainsi donc ce poème, dont les divers actes se passent à travers l'immensité des espaces cosmiques, quelque puissant effort que fasse le poète pour se dégager de la pesanteur terrestre, est plein de souvenirs et de regrets pour cette pauvre petite planète grise que nous maudissons chaque jour. Il y a, du commencement à la fin, au milieu des plus grandes voluptés paradisiaques, une profonde nostalgie de la Terre. C'est là justement ce qui fait l'essence du drame. Et ce long et beau poème, qui essaie de placer le bonheur après la mort et dans une autre sphère, conclut en nous montrant que le pauvre bonheur qui nous est réservé est essentiellement terrestre et humain, puisque les plus grandes joies des sens nous sont accordées déjà ici-bas par la Nature, que la suprême jouissance de l'esprit nous est refusée partout, et que l'élément sans lequel la félicité, qui doit être achetée, n'est pas durable — la dignité — se trouve dans la conscience humaine.

C'était aussi la conclusion de la *Justice.*

Quel que soit le sentiment de consolation ou de tristesse que laisse dans les cœurs la constatation de cet avortement de nos rêves, on ne peut qu'admirer ce nouvel effort qu'a tenté M. Sully-Prudhomme. Il est parvenu à exprimer une

fois encore, avec le sentiment le plus pénétrant, les grandes et nobles inquiétudes de notre espèce; il est, de plus, le seul qui ait osé tenter le développement de ces hautes idées, avec sa langue précise, hardie et colorée, pleine d'énergie et de délicatesse, dans des poèmes d'une dimension inusitée, que notre époque paresseuse et indifférente est peu habituée à comprendre et à sentir. M. Sully-Prudhomme est certainement bien le véritable poète de la fin de ce siècle audacieux et tourmenté, et le plus grand penseur dont ait pu s'enorgueillir la Poésie. — Léonce Bénédite.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER


LE SALON
DE 1888
L'ARTISTE
PETIT. SC

LA PEINTURE



La visite du Salon, au lieu d'être un plaisir, est devenue de nos jours une fatigue. On a tant de salles à voir et tant d'œuvres médiocres à subir un peu partout qu'on sort généralement la tête lourde, le cœur malade, incapable d'analyser ses impressions, de distinguer ce qu'il peut y avoir de bon et même d'excellent de ce qu'il y a d'exécrable, maudissant en masse la peinture et tous ceux qui la pratiquent. Cet effet désastreux d'une première course à travers le Salon s'atténue un peu dans la suite, parce qu'on finit par découvrir les œuvres vraiment intéressantes et qu'on y revient, comme on va dans un musée à ses coins favoris, en négligeant le reste, en ne le voyant même plus. Mais que de bonne toile dépensée et que de couleur gâchée en pure perte ! Il n'est pas de loi malheureusement qui puisse interdire à un tas d'honnêtes gens d'exercer la peinture ; mais on devrait au moins ne pas les encourager dans leur innocente manie. Le jury semble avoir pour unique souci d'être aimable. Il faut bien faire entrer ses amis, n'est-ce pas? et les amis de ses amis. L'un protège celui-ci, l'autre celui-là ; on est débordé par les sollicitations et les demandes, et le résultat, c'est qu'on admet infiniment plus d'œuvres qu'il n'y en a de méritantes. Voilà bien des années que cela dure et que la critique en gémit ; mais qui aura jamais assez d'initiative et d'énergie pour réformer cet abus ?

Il serait urgent d'y songer pourtant, et d'oublier les questions mesquines d'intérêt personnel ou de camaraderie, pour se préoccuper un peu plus des intérêts de l'art. Car c'est l'art qui en souffre après tout. Le Salon est déjà en

grande partie déconsidéré. On ne sait plus exactement ce que c'est, s'il faut le regarder comme un lieu fermé où l'on entre par le mérite, ou comme une halle ouverte à tout venant, une sorte de bazar public où chacun peut exposer librement ses produits. Autrefois c'était un honneur d'y être admis : à présent, ce n'est plus qu'une vanité qu'on se paie comme tant d'autres. Beaucoup d'artistes, et non des moindres, se tiennent soigneusement à l'écart de cette cohue. Aussi qu'arrive-t-il? c'est que la place est aux médiocrités encombrantes, qui s'étalent parfois impudemment jusque sur la cimaise. Ils peuvent tout, car ils sont le nombre; ils ont pour eux la force des gros bataillons. Les artistes de valeur (et nous n'en manquons pas, Dieu merci!) sont perdus, noyés dans ce flot débordant d'œuvres banales, purement commerciales le plus souvent. Il faut être averti pour les remarquer, surtout s'ils sont de ceux qui n'aiment pas à parler haut, à crier fort, et ce sont généralement les meilleurs. Les amateurs sérieux arrivent sans doute à se reconnaître, après un moment de trouble, et à débrouiller, au milieu de cette foule turbulente, les maîtres qui ont quelque chose à dire. Mais combien sont capables de cet effort, de cette recherche curieuse et patiente? La foule ne va-t-elle pas au hasard, au gré de ses impressions, attirée plutôt par les dimensions ou le sujet que par les qualités de la peinture? et cet étalage d'œuvres médiocres n'est-il pas fait pour fausser son jugement et son goût? Un des résultats déplorables de cet état de choses est d'entraîner beaucoup d'artistes à agrandir démesurément leurs toiles pour être plus sûrs d'accrocher l'attention au passage. On n'a jamais vu plus que de nos jours, de tableaux gigantesques sur des sujets insignifiants. Comment arriver à se faire remarquer autrement, surtout si l'on est jeune et qu'on n'ait pas encore sa réputation faite? C'est une tentation terrible, et la plupart usent leur talent et leurs efforts à ce délayage. Les autres, moins audacieux ou plus sages, qui ne se permettent que les cadres de petit format, passent souvent inaperçus, à moins qu'ils n'aient des protections suffisantes pour n'être pas relégués dans les hauteurs. De toutes façons la situation actuelle est extrêmement fâcheuse, et il serait pourtant facile d'y remédier. Les artistes hors concours et exempts qui entrent de droit au Salon, ayant fait leurs preuves, fournissent déjà tous les ans un nombre d'œuvres assez respectable. En se montrant pour les autres d'une sévérité inflexible, en n'ouvrant vraiment les portes qu'à ceux qui en sont dignes, on découragerait peut-être les vocations manquées, et on décombrerait en même temps le Palais de l'industrie d'un tas de nullités qui tiennent de la place. Réduit à quinze ou vingt salles au plus, le Salon pourrait être un lieu de bonne compagnie; mais tel qu'il est, avec ses trente salles bourrées jusqu'au faîte, c'est un capharnaüm.

Est-ce à dire que le Salon de 1888 soit en son ensemble inférieur aux précédents? Il n'est ni meilleur ni pire; il les vaut seulement. Peut-être y regrette-

t-on toutefois l'absence d'un trop grand nombre d'artistes de valeur. MM. Puvis de Chavannes et Besnard, pour ne citer que les plus grands, n'ont rien exposé cette année, et un Salon sans eux ne manquera-t-il pas toujours de quelque chose, quant à l'originalité des inventions et à la beauté des rêves ? Ils se recueillent sans doute, ainsi que d'autres, MM. Rochegrosse, Merson, etc., pour figurer l'année prochaine avec tous leurs avantages aux yeux de l'étranger. L'approche de l'Exposition universelle, qui éloigne ainsi du Salon de 1888 quelques-unes des forces vives de notre école, lui retire par suite beaucoup de son attrait. Si l'an dernier nous avons vu défiler tous les tableaux militaires faits pour les salles d'honneur des régiments, cette fois ce sont les grandes pages décoratives achevées pour la nouvelle Sorbonne qui ont envahi le Salon. Elles nous prouvent les unes avec un certain talent, les autres avec plus de savoir-faire que de conviction ou même avec quelque effort, la place désormais considérable qu'occupe la décoration dans les préoccupations contemporaines. On en pourrait suivre l'influence jusque dans le portrait parfois, et surtout, comme nous le verrons, dans le paysage. Un seul artiste dans deux figures d'étude se montre à nous tout à fait supérieur à lui-même, c'est M. Roll. Les autres ont beaucoup d'habileté, des qualités souvent charmantes d'observation, l'art de voir et de rendre surtout des impressions fines. Il y a un assez grand nombre d'œuvres dignes d'intérêt, mais fort peu de saillantes. Constatons d'ailleurs que ce qui domine de plus en plus, c'est l'amour de la nature, la haine des conventions académiques. Le goût de la simplicité nous est revenu avec celui de la vraie lumière. Ce sera peut-être le salut.

Les peintres qui pensent, qui mettent une idée dans leurs tableaux se font tous les jours de plus en plus rares. Aussi est-ce un devoir autant qu'un plaisir de les saluer avec empressement, quand par hasard on en rencontre. A ce titre la gigantesque toile de M. Maignan, les *Voix du tocsin*, attirera tout d'abord l'attention. Parmi tant d'œuvres insignifiantes ou banales, purement matérielles en quelque sorte, et où l'on ne sent guère que le travail de la main, elle a le rare mérite d'avoir été vraiment composée et réfléchie, d'avoir vraiment une âme. C'est un rêve superbe de poète et qui nous a rappelé certains vers de la *Cloche* de Schiller. La scène se passe au sommet du clocher, dans la fumée de l'incendie, dans la brume. Sur le rebord de la muraille est un drapeau déchiqueté, lacéré, voilé de crêpe. A gauche, en bas, brûle une ville. L'ennemi est sans doute là, et c'est un appel désespéré aux armes que sonne lugubrement le tocsin. Quatre hommes nus, lancés dans l'espace, tirent les

cordes qui mettent en branle l'énorme cloche de bronze, et de ses flancs s'échappe confusément dans un tourbillon tout un essaim de figures affolées, femmes échevelées et plaintives, hommes aux yeux hagards, aux membres convulsés, hurlant comme des furieux en se faisant de leurs mains un porte-voix. Ce sont les sons de la cloche, le cri d'alarme de la patrie. L'idée est belle, originale, d'un véritable élan, et il faut savoir gré à M. Maignan qui est un rêveur délicat, mais parfois un peu fade, qui naguère encore faisait roucouler à Roméo et à Juliette leur duo d'amour, comme à un cinquième acte d'opéra, d'avoir su concevoir et en partie exécuter un sujet aussi grandiose. Cela témoigne chez lui d'un effort puissant, d'un désir sincère d'échapper à la romance, de gagner du nerf et des muscles. Malheureusement il faut être un Michel-Ange ou un Rubens, avoir le souffle héroïque, pour animer une œuvre de cette taille, pour lui donner le mouvement, l'éloquence et la vie. M. Maignan n'a pu du premier coup complètement modifier son tempérament. Malgré des morceaux superbes, en particulier dans le groupe des Voix, et une composition excellente, mais que la couleur ne réchauffe pas suffisamment, l'ensemble trop sagement combiné et conduit est resté un peu froid. L'effet est tout intellectuel, si je puis dire, et s'adresse à l'esprit beaucoup plus qu'aux sens. Ce n'est peut-être que la moitié d'un chef-d'œuvre; c'est déjà quelque chose de l'avoir entrepris, et M. Maignan sortira certainement grandi de l'épreuve.

S'il est des œuvres où la pensée soit de mise, où elle puisse trouver surtout sa place, ce sont les grandes œuvres décoratives qui, s'étendant largement sur les murailles, ayant des espaces entiers à couvrir, offrent un champ plus vaste aux pures conceptions de l'esprit. La décoration, quand c'est un Puvis de Chavannes qui la traite, est justement admirable par tout ce qu'il y entre de rêve. Nous n'avons rien du grand artiste cette année. Il n'est pas de ceux qui aiment les fruits hâtifs ou cueillis avant l'heure, et la belle décoration destinée à l'hémicycle de la nouvelle Sorbonne, dont il exposait le carton l'an dernier, attend encore dans l'ombre qu'il en ait affiné le sens et parfait l'harmonie. Les nombreuses peintures terminées par d'autres artistes, en vue du même monument, ne nous consoleront qu'imparfaitement de son absence.

M. Flameng est décidément un habile homme. Qu'il s'agisse d'une fresque immense ou d'un tableautin, il est toujours prêt, et s'en tire avec la même aisance délibérée de facture, la même grâce expéditive et facile, le même tour de main. Il envoie la suite de sa décoration pour l'escalier de la Sorbonne. Un sujet peu étudié, peu creusé, les principales difficultés escamotées à plaisir, beaucoup d'à peu près, un décor agréable et des personnages vides qui ne viennent là que pour découper sur le fond d'heureuses silhouettes : telle est cette œuvre, plaisante à voir pourtant, parce qu'elle est maintenue dans une fine harmonie de teintes claires.

Au centre, *Richelieu pose la première pierre de l'église de la Sorbonne*, un tout petit Richelieu perdu au second plan avec son cortège d'évêques et de grands seigneurs, tandis qu'au premier se dressent des échafaudages où les ouvriers assis, debout, perchés sur les poutres dans des poses imprévues, se reposent ou regardent. Tout a été sacrifié au pittoresque, et la perspective lointaine de Paris dans la fumée et la brume, avec ses édifices, ses églises, l'hôtel de Cluny, Notre-Dame, la tour Saint-Jacques, le clocher en pyramide de Saint-Séverin, si bien traitée qu'elle soit, ne suffit pas à agrandir la scène. A gauche, c'est la *Renaissance*. Un Ronsard en habit chamarré de muguet, couronné de lauriers d'or au front, faisant plier entre ses mains une badine, cause négligemment avec deux personnages en costumes plus sévères qui paraissent être Amyot et Étienne Dolet. Au fond, série de comparses se promenant sous le portique ou dans un préau ouvert, et qui ont la prétention, nous dit le cartouche placé au bas du panneau, de représenter Marot, Rabelais, Ramus, La Boétie, Brantôme, Budé, l'Estoile et Montaigne. Quel sans-gêne et quelle indifférence vis-à-vis de l'histoire ! A droite, *Henri IV réforme l'Université*, ou plutôt s'avance en haut d'un escalier au devant du recteur Galland, qui venait lui offrir un cierge selon l'antique usage. L'arrangement, pour avoir vingt fois servi à Rubens, et donner lieu à des trompe-l'œil amusants d'architecture et d'ornementation, n'en est ni mieux choisi ni mieux à sa place. En somme, dans une œuvre séduisante en apparence et d'aspect suffisamment décoratif, beaucoup d'ingéniosité, d'agrément et d'esprit, mais pas l'ombre de sérieux.

Quel mauvais service on a rendu à M. Benjamin Constant en le tirant de son atmosphère un peu étouffée de harem ou de palais byzantin, en l'arrachant à son clinquant, à ses joyaux, à ses étoffes somptueuses, pour le transporter au grand jour dans le monde idéal des allégories ! Il y a certainement intérêt à voir un artiste renouveler et agrandir sa manière, quand c'est libre choix, instinct secret de ses vraies tendances. Mais les panneaux décoratifs faits pour la salle académique de la Sorbonne, ont dans leur allure régulière, leur ordonnance calme, je ne sais quel air de pensum solennel et ennuyé. La scène se développe sous un portique soutenu par des colonnes de marbre rouge, et le long duquel les personnages sont rangés à la file sur un banc de marbre. Malgré les efforts faits pour varier les attitudes et les poses, l'ensemble n'est pas sans monotonie. Au centre, un beau bouquet de couleurs. C'est l'*Académie de Paris* représentée par son recteur, M. Gréard, et par les doyens des diverses Facultés, MM. Himly, Hébert, Brouardel, Beudant et Lichtenberger, tous en grand costume, simarres jaunes, rouges ou violettes, aux tons éclatants. Ce sont des portraits. Ils écoutent un rapport, assis dans une sorte d'hémicycle central, derrière lequel apparait le dôme de l'église de la Sorbonne. C'est la meilleure partie. Sur les côtés sont des êtres symboliques : à gauche, les *Lettres;* à droite, les *Sciences*. Les Lettres

sont des femmes, les Sciences des hommes. Y a-t-il là une intention? On en peut douter : M. Benjamin Constant n'est pas un allégoriste si subtil. C'est peut-être simplement un parti pris décoratif. En tout cas, les figures sont lourdes et massives, gauchement caractérisées et trop matérielles, trop directement prises dans la vie contemporaine pour devenir des symboles. Le coloriste se retrouve à peine par-ci par-là dans quelque pan d'étoffe chatoyante, dans un accessoire: on sent qu'il s'est contenu pour tâcher d'avoir du style. Des pentes gazonnées, d'une verdure assez crue, forment par derrière une perspective peu élyséenne. L'œuvre arrive à s'imposer par le poids surtout; mais je ne sais pas trop quel profit M. Benjamin Constant en retirera pour sa gloire.

Les deux seules œuvres vraiment intéressantes que nous ait values la nouvelle Sorbonne cette année, ce sont la *Fin d'été* de M. Raphaël Collin et le *Virgile s'inspirant dans les bois*, de M. Duez. Je ne parle pas de M. Chartran, qui partage avec M. Flameng le lourd fardeau de décorer l'escalier d'honneur : car il n'a envoyé qu'un simple morceau, *Vincent de Beauvais et Louis IX à l'abbaye de Royaumont*, et il serait cruel d'avoir à le juger sur cet échantillon, où des réminiscences du Saint Louis de Cabanel, au Panthéon, nous reviennent dans un style dilué et terne. Ce qui fait l'attrait des œuvres de MM. Raphaël Collin et Duez, c'est qu'elles se trouvent en rapport avec le tempérament même des artistes, et que, sans avoir à se guinder pour atteindre à la hauteur de leur sujet, ils y sont entrés tout naturellement, de plain-pied. Le *Virgile* pourtant, destiné à la salle des Actes de la Faculté des lettres, n'est qu'incomplètement réussi, bien qu'assez puissant d'effet à première vue et d'une certaine ampleur décorative. Le poète, en robe violette et toge blanche dont un pan est rejeté sur l'épaule, une couronne de lauriers d'or pressant les cheveux, se promène dans une attitude de méditation sur un terrain en pente, sous la verdure sombre des pins que traversent çà et là des bandes de lumière vive. En avant s'épanouissent quelques pavots roses ou violets qui font fléchir leurs tiges, et du même côté, à droite, on aperçoit la mer que bornent de hautes montagnes à l'horizon. Le paysage est nettement arrêté dans ses grandes lignes, un peu âpre et austère toutefois. On peut trouver qu'il convient médiocrement à Virgile, au poète dont l'âme féminine avait deviné et compris par avance les tendresses modernes. Mais M. Duez a recherché la sévérité pour atteindre en même temps la grandeur et donner au site quelque chose du paysage d'apothéose. Il serait injuste de le chicaner outre mesure sur le parti pris qu'il a adopté. L'exécution est plus critiquable : elle est restée superficielle et sommaire. La figure, trop étouffée sous ces arbres, n'a pas été suffisamment creusée, et le décor même est brossé rudement. Il y a certaines crudités qu'il faudra adoucir, dans les verts tendres surtout. L'ensemble d'ailleurs a de la tournure, du caractère, et pour juger vraiment l'œuvre il faut attendre la mise en place.

M. Raphaël Collin avait mission de décorer la salle à manger du recteur. Il a su imaginer sans effort une scène tout à fait charmante, d'une poésie délicate, volontairement un peu vague et vaporeuse, comme il convient à une scène de rêve : c'est la *Fin d'été.* Une jeune fille blonde, vêtue de gris rose et de bleu pâli, s'avance au premier plan, svelte et légère comme une apparition, soutenant contre sa poitrine une énorme brassée de fleurs des champs. A droite, derrière un groupe d'arbres, on entrevoit confusément trois autres jeunes femmes demi-nues et dansant, tandis qu'une autre les regarde. Au fond s'étend une ligne de bois aux teintes adoucies. L'arrangement est très heureux. Corot a dû être consulté souvent : car on retrouve là un souvenir des mythologies qu'il aimait et un paysage presque semblable aux siens.

Que dire, après cela, de la monotone et interminable *Voie lactée* de M. Ernest Michel pour le théâtre de Montpellier ? du triptyque mal relié, banal et lâché de M. Comerre pour la mairie du IVe arrondissement (*le Printemps, le Destin et l'Hiver*) ? ou du rêve bleu, à la fois prétentieux et insignifiant, par lequel M. Dubufe a prétendu glorifier les trois grands poètes du XIXe siècle (*Trinité poétique : A. de Musset, Victor Hugo, A. de Lamartine)*? M. Ehrmann a envoyé le carton d'une tapisserie destinée à une des salles de la Bibliothèque nationale (*les Lettres, les Arts et les Sciences de l'antiquité)*, de composition bien encombrée et froide, mais à laquelle il ne faut demander qu'une certaine gaité de tons. MM. Lionel Royer et Urbain Bourgeois célèbrent tous deux la *Liberté*, dans des plafonds, avec une correction savante : on leur voudrait plus de verve, quelque chose du grand souffle populaire qui anime la *Liberté* de Delacroix ou les *Iambes de Barbier.* Certains hôtels de particuliers ont donné lieu à des décorations agréables. Les *Vendanges à Capri* de M. Rosset-Granger feront sur le mur une jolie tache blanche; mais la composition manque un peu d'équilibre. M. Emile Bastien-Lepage, dans sa *Décoration d'un porche,* se montre une fois de plus presque aussi bon paysagiste que son frère, mais également très naïf dans l'allégorie. M. Mazerolle continue à illustrer un peu lourdement Molière. L'*Été* de M. Perrault pourrait donner un dessus de porte élégant dans un salon mondain où l'on aimerait par-dessus tout Bouguereau. Quant aux *Propos d'amour* de M. Berthault, c'est un pastiche habile de Puvis de Chavannes.

Mieux vaut s'arrêter un moment devant le triptyque de M. Humbert, *Maternité.* L'idée est d'un pessimisme noir, et peu compréhensible tout d'abord ; mais la peinture est franche, robuste, pleine de bonnes qualités. Au centre, une paysanne sous les pommiers, avec deux enfants dans les bras, grave et sérieuse, largement traitée, non sans quelque emphase peut-être. Elle pose un peu trop pour le symbole. Les panneaux latéraux nous expliquent sa mélancolie en nous montrant l'avenir réservé aux enfants. La guerre est venue, et avec elle probablement la ruine. A droite, le fils qui est parti comme soldat, gît abandonné,

au revers d'un fossé, la tête fracassée par une balle. A gauche, la fille, simple journalière chez des étrangers, hâve et misérable, ramasse à genoux, d'un air lassé, des pommes de terre dans les champs, aux approches du soir, par les premiers froids d'automne. Il y a dans la composition des intentions gémissantes et pleurardes qui la gâtent un peu. C'est dommage, et cela ne s'explique guère : car M. Humbert n'a jamais été en meilleure santé ; il est tout à fait sorti des brouillards qui, récemment encore, compromettaient sa peinture.

Quelques toiles, bien que n'ayant pas une destination décorative, touchent pourtant à la décoration. M. Clairin a un petit décor de théâtre habile, qui ferait beaucoup d'effet, agrandi pour la scène : c'est *Philippe IV et l'infante entrant dans la cathédrale de Burgos*. Les deux tableaux de M. Lagarde, l'*Orphée* et le *Saint Hubert*, ont du mystère dans leur tonalité bleuâtre conventionnelle. L'*Hyménée* de M. Laurent rappelle, non sans charme, les fresques pâlies de Pompéi. Quant à M. Agache, dont l'*Énigme* a été achetée par l'État, il est très fort, très savant, d'une puissance décorative peu commune ; mais il vise trop à l'étrangeté et à l'effet. Son accent dur et tranchant, son style à l'emporte-pièce, son originalité hautaine pourront lui valoir des admirateurs et même des copistes ; mais j'ai peur qu'il ne se fasse pas beaucoup de véritables amis.

Il y a peu de peinture religieuse au Salon, il y en a surtout très peu de bonne. Non pas qu'elle soit impossible de notre temps, comme on l'a souvent dit. Merson nous a prouvé plus d'une fois le contraire. Puvis de Chavannes, Duez avec son *Saint Cuthbert*, Uhde en Allemagne, quoiqu'avec trop de sans-gêne historique, nous ont montré la voie où elle devait s'engager pour se rajeunir. C'est par la naïveté, par la simplicité d'âme qu'on reviendra à l'émotion. La peinture religieuse a été trop souvent considérée, depuis la Renaissance presque jusqu'à nos jours, comme la peinture noble par excellence ; elle a été trop choyée par les académies. Cela lui a nui beaucoup. Flandrin lui-même, malgré sa foi profonde, n'est pas parvenu à l'animer. C'est une religion trop convaincue que la sienne, trop sûre d'elle-même, qui n'a pas un doute ni une incertitude, qui songe à peine à émouvoir. Chez ses derniers successeurs, cela tourne même à l'imagerie pieuse, telle qu'on la pratique aux alentours de Saint-Sulpice. Nous ne parlerons pas de cet art plein de bonnes intentions : car l'avenir n'est pas là. C'est en s'adressant aux primitifs, en se formant à leur école qu'on pourra rendre à la peinture religieuse la fraîcheur qu'elle n'a plus. Les quelques peintres que nous nommions plus haut n'ont pas fait autre chose. Pas tant de science, pas tant d'archéologie, mais un peu plus de tendresse. L'histoire, qui n'a jamais été mieux comprise que de nos jours, nous a rendu l'âme accueillante, ouverte volontiers à tous les rêves du passé et capable de les ressentir à distance par la sympathie. Si nous avons moins de foi,

nous avons peut-être plus de mysticisme. Il n'est pas de meilleure préparation pour faire de la peinture religieuse excellente. Flaubert, qui n'était pas précisément un saint, a su donner au conte de *Saint Julien l'hospitalier* un vrai parfum de légende. Les peintres n'ont qu'à traiter les sujets sacrés dans le même esprit. Il ne manque pas de scènes poétiques et charmantes dans la Légende dorée comme dans la Bible, où ils pourraient renouveler leur inspiration. Il ne suffit pas d'ailleurs, pour faire une *Annonciation* originale, d'agir comme M. Hitchcock, qui place une jeune Hollandaise à l'air doux et pudique, le front modestement baissé, derrière un champ de lys, et lui met sur la tête une légère auréole, sans qu'on voie l'ange qui expliquerait la scène. Le sentiment n'est pas tout : encore faut-il être clair. La clarté fait également un peu défaut au tableau de M. Leenhardt, *Marie-Madeleine*. La pécheresse, étant venue le matin au sépulcre de Jésus et voyant que la pierre en est ôtée, laisse tomber d'étonnement son vase de parfums. Le tombeau rentre en partie dans le cadre au premier plan, on le voit à peine ; ce qui fait que le mouvement ne se comprend pas très bien. D'ailleurs la Madeleine est bien vulgaire.

Un des tableaux religieux les plus remarqués du Salon de 1888, justement parce qu'il a une saveur toute particulière de naïveté légendaire, c'est le *Saint Denis* de M. Delance. Non que tout y soit parfaitement équilibré et d'un très grand style. Il y a un peu d'incertitude et de confusion dans le groupe des assistants. La restitution archéologique n'est pas non plus poussée très loin; on pourrait presque dire qu'elle est absente. Car le paysan qui fait un geste d'effroi au premier plan, n'est après tout dans sa sauvagerie primitive, avec ses pieds nus, ses braies mal rattachées et ses cheveux flottants qu'un de ces types de Bretons des légendes comme les concevait Yan' Dargent. La paysanne en coiffe blanche, tombée à genoux de saisissement et qui joint les mains, a également plutôt l'air d'une Bretonne que d'une Parisienne du IIIe siècle après Jésus-Christ. Mais qu'importe la vérité plus ou moins grande du costume ou du décor, si la vérité du sentiment est parfaite ? Cette peinture agite, remue, retient au passage. De grands gestes simples et expressifs, un mouvement très dramatique marquant à la fois la stupeur et le respect du miracle, une figure de Saint Denis surtout qui est du plus beau caractère, et s'avance gravement sur la route, tenant entre ses mains, avec quelque solennité, sa tête pâle à barbe blanche : telles sont les principales qualités de cette œuvre attachante. Un paysage tout moderne et très fidèlement observé, très juste de ton et de lumière, ajoute encore à l'aspect saisissant de la scène par son réalisme.

Le *Saint Georges* de M. Surand manque en revanche beaucoup trop d'émotion. Tout roide et froid dans son armure, monté sur un robuste cheval blanc et suivi de deux dogues tremblants qui ne savent où se cacher, il s'avance la lance en arrêt contre le monstre, mais ayant plutôt l'air de jouer un rôle que d'agir fran-

chement pour son compte. Ce Saint Georges n'est pas suffisamment héroïque. On lui voudrait un peu d'emportement et de fureur à la vue de l'horrible spectacle qui se passe sous ses yeux, une allure plus superbe de justicier : car le monstre, fièrement campé à l'entrée de sa caverne, tient d'une de ses griffes une femme renversée, et de l'autre serre contre sa poitrine un homme qu'il se prépare à dévorer. Si curieusement inventé qu'il soit, avec son bec crochu et ses écailles vertes ou bleues, ce monstre est d'ailleurs plus amusant que terrible. Il est soigneusement léché dans le détail; on sent visiblement que le peintre n'en a pas eu peur, et comment émouvoir les autres, si l'on est pas d'abord pris soi-même ? Gustave Doré, qui dessinait souvent mal, était autrement fantastique et mystérieux. Il aurait fallu de son sentiment pour agrandir la scène. Quant au *Saint Martin* de M. Rachou, il est même tout à fait mesquin, gâté par des préoccupations exclusives d'archéologue.

M. Lucas au moins pense volontiers par lui-même, et les motifs qu'il invente, pour être un peu nuageux ou un peu fades, n'en ont pas moins un certain charme. Sa Jeanne d'Arc (*l'Angelus de Jeanne*) lui a valu un succès l'an dernier. Cette année il expose le *Fil de la Vierge,* et nous conte à sa manière comment se sont formés ces fils légers qui flottent dans l'air au printemps. La Vierge, une toute jeune fille en robe lilas tendre, s'est endormie sur sa terrasse, près de son rouet, et les oiseaux pillards viennent lui prendre des brins de lin, pour leurs nids apparemment. Ceux qu'ils ont laissé s'envoler ou accrochés aux buissons sont sans doute ceux que nous revoyons tous les ans, et que nous appelons fils de la Vierge. La pensée est délicate, incomplètement exprimée peut-être, et traitée dans une tonalité douce qui s'accorde bien avec le vague du sujet. On écrirait là-dessus une romance sentimentale agréable et presque poétique.

MM. Louis Deschamps et Henner ne sont pas des peintres religieux très convaincus ni très sévères. Ils ne croient que médiocrement aux sujets qu'ils traitent et se préoccupent tous deux surtout de la facture; mais ils ont d'intéressantes qualités de peintres. M. Deschamps avait tenté l'année dernière une *Adoration des bergers*. Il a envoyé cette fois une Vierge au tombeau (*Consolatrice des affligés*). C'est une figure toute composée et d'arrangement artificiel. Elle est assise en avant du sépulcre, la couronne d'épines posée sur les genoux, croisant les mains sur sa poitrine, non sans quelque affectation dans la douleur, et levant vers le ciel ses yeux d'où roulent de grosses larmes. L'émotion est de commande et le sujet n'est qu'un prétexte, un moyen pour l'artiste de juxtaposer les tons qu'il aime, des pans d'étoffe rouge, noire ou blanche, au milieu desquels les chairs apparaissent si frêles, si molles et comme chiffonnées qu'on dirait qu'elles vont se dissoudre. C'est son défaut habituel. Il s'atténue toutefois dans les figures d'enfants où cette délicatesse exagérée est plutôt de mise. C'est l'étude des chairs inconsistantes et peu formées du premier âge qui a fait à M. Des-

champs sa manière et en partie sa réputation. Le bébé au maillot qu'il intitule *Au clou* vaut mieux que sa Vierge.

A défaut d'émotion, M. Henner a mis dans son *Saint Sébastien* un certain mystère, ou plutôt, comme il est admirable virtuose, il a cherché un effet de contraste qui se trouve être en même temps un effet d'harmonie. Ce que Ribera et Ribot à son exemple font avec quelque violence et quelque dureté, c'est-à-dire opposer brusquement des lumières et des ombres, jouer alternativement des noirs et des blancs, M. Henner le renouvelle avec une douceur d'enveloppe, un charme caressant qui donnent à ce qui n'est pourtant qu'un procédé des airs de profondeur et de rêve adorablement tendre. Rarement il a été aussi tendre, ou pour mieux dire aussi habile que cette année. Un coin de ciel nuageux et sombre ; à droite un tronc d'arbre vaguement entrevu au pied duquel est assis le corps du saint ; deux femmes en noir près de lui, dont l'une tourne la tête avec inquiétude vers l'horizon et dont l'autre, penchée, semble retirer une flèche de la jambe du martyr : telle est toute la scène, et cela a suffi pour faire un chef-d'œuvre. Sur le fond aux noirceurs intenses se détachent, en leur blancheur de neige, les visages des deux femmes et surtout le corps du saint merveilleusement pur, juvénil et charmant, sans une plaie, sans une meurtrissure, sans une seule trace du supplice qu'il vient de traverser. M. Henner est un païen qui trouve que la douleur déforme la beauté, et il a gardé ce corps d'éphèbe de toute souillure, par je ne sais quel invraisemblable miracle, pour ne rien lui ôter de sa fleur. L'effet est très grand d'ailleurs, si l'on ne demande à la peinture que des qualités prodigieuses d'exécution, et le modelé, sauf quelque indécision dans la main d'une des deux femmes, est de tous points admirable. Pourquoi M. Henner expose-t-il, à côté de cette œuvre qui lui fait honneur, un prétendu *Portrait,* étude de femme à mi-corps, en bleu, sur fond rouge, où la fantaisie est poussée un peu loin, et les tons avivés jusqu'à la témérité et à l'arbitraire ? Il est poète à sa manière : qu'il le reste.

M. Destrem a une petite *Rébecca* d'un joli sentiment, mais qui n'est pas très clairement composée. Il faut citer encore comme des œuvres estimables, mais purement académiques et par suite assez froides : le *Saint Bertrand* de M. Ravaut, la *Sainte Cécile martyre* de M. de Richemont où il y a des qualités délicates pourtant, la *Légende de Saint Martinien* de M. de Bengy et le *Saint Simon martyr* de M. Bocquet. Le *Saint François Régis* de M. Aubert (diptyque), qu'il secoure les pauvres ou console les infirmes, se sait trop touchant et veut l'être. Un peu de simplicité ne nuirait pas à cette peinture vertueuse et qui ne peut inspirer que de bons sentiments. M. Villeroy, dans sa *Sainte Catherine,* a le tort de rappeler le chef-d'œuvre de Luini sans le faire oublier : il a repris la même donnée en l'alourdissant, la surchargeant. Il y a des sujets auxquels il est bon de ne plus toucher, lorsqu'un maître a passé par là. Quant à M. Lehoux qui con-

tinue à illustrer les *Œuvres de miséricorde*, on ne saurait qu'admirer sa constance digne d'un meilleur sort.

Le seul tableau véritablement religieux du Salon, avec le *Saint Denis*, et peut-être même à un degré supérieur, c'est la *Communion* de M. Lerolle. Devant cette grande toile blanche, toute claire, on songe involontairement au vers de Sully-Prudhomme :

> La blancheur des grands murs m'a hanté comme un rêve.

Car c'est la même impression de recueillement et de paix. La scène se passe dans une de nos grandes églises parisiennes, pendant la messe, au moment où le prêtre s'approche pour donner la communion aux fidèles. L'observation est de tous les jours ; mais ce qui en relève singulièrement le prix, c'est qu'elle a été faite par une âme tendre et un cœur de croyant. Pauvresses et mondaines sont unies par la même piété profonde et simple, également absorbées, immobiles. La tonalité générale qui est tranquille et douce, les contours qui sont demeurés un peu vagues et flottants, les grands espaces vides, la nudité des murs, tout contribue à donner à cette peinture un parfum pénétrant de mysticisme.

La peinture d'histoire n'a jamais été plus pauvrement représentée au Salon que cette année. On ne se douterait guère que c'est l'art qu'on vénère à l'École des beaux-arts. Tout l'effort des artistes se porte aujourd'hui d'un autre côté, vers les scènes de la vie réelle et contemporaine. On a eu comme un immense besoin de se retremper dans la nature, et l'on s'y oublie. Ce n'est pas nous qui nous en plaindrons, pourvu qu'on revienne un jour aux grandes scènes historiques, mieux armé, plus fort, mûri par l'observation et par l'expérience, et qu'au lieu de les traiter froidement à l'aide de recettes et de formules apprises, on les traite d'une façon vraiment vivante, comme des fragments détachés de la réalité. Certains artistes ont déjà fait ainsi, et M. Tattegrain par exemple, qui a obtenu si grand succès l'an dernier avec ses *Casselois*, avait commencé par étudier d'abord la mer et les marins. C'est même à cela qu'il devait en partie l'accent de sa peinture, à la fois simple et émouvant. Il n'a envoyé cette année qu'une marine, les *Débris du trois-mâts « Majestas »*, où l'on retrouve ses excellentes qualités.

Le plus grand peintre d'histoire de notre temps est incontestablement M. Jean-Paul Laurens. Il est le seul pour ainsi dire qui réalise pleinement le mot de Michelet : « L'histoire est une résurrection », car il a recueilli en lui l'âme de certaines époques, et dans le domaine particulier où il s'est enfermé, il a atteint plus d'une fois une sorte de grandeur austère qui rappelle Zurbaran. Nul n'a assurément plus de style et ne conserve mieux à l'histoire sa gravité, tout en la vivifiant par un mâle réalisme. Il est fâcheux que depuis quelque temps, gâté peut-être par des préoccupations d'illustrateur de livres, il réduise un peu trop

les dimensions de ses cadres, et ne nous offre plus que rarement l'occasion d'admirer. Cette année encore il n'a exposé que des tableautins, et qui ne sont même pas des tableautins historiques : une petite *Ophélie* agréable, pourvu qu'on ne lui demande pas autre chose que d'être une Ophélie de théâtre, et une figure de *Mounet-Sully* dans le rôle d'Hamlet d'une saisissante vérité d'expression, mais dont la touche rude et brutale semble assez mal choisie pour une œuvre destinée à être vue de près. Que M. Jean-Paul Laurens revienne donc enfin à la grande peinture qu'il délaisse depuis trop longtemps, et qu'il nous donne pour 1889 une œuvre qui compte.

M. Bordes a marché naguère sur ses traces, sur son terrain au moins, et demandé aux temps mérovingiens un sujet qu'il a traité non sans talent, avec un grand art de la mise en scène surtout. C'est ce qui l'a fait remarquer au Salon de 1886. Le tableau qu'il envoie cette année ne vaut pas à beaucoup près la *Mort de l'évêque Prœtextatus*. Il représente *Attila consultant les aruspices avant la bataille de Châlons*. On y retrouve la même adresse d'arrangement, la même science, quelques beaux morceaux, un Attila bien posé, son large glaive en travers sur les genoux, un prêtre prophétisant d'un air farouche et inspiré. D'où vient pourtant que l'œuvre en son ensemble reste froide? Il est certain que le sujet était plus compliqué, prêtait à un plus grand nombre de personnages, à des expressions de visage plus indécises, moins nettement accusées, et par suite fait moins d'effet. Mais il faut avouer aussi que ce qui manque et qui aurait pu l'animer, c'est l'émotion. On n'en sent pas l'ombre. Tout est combiné en vue du tableau vivant. Un peu moins de sagesse, un peu plus de fougue feraient mieux notre affaire.

M. Guay a essayé d'être émouvant dans la *Mort de Jézabel*. Il y a peu réussi. On est amusé d'abord par un certain éclat de tons, un corps blanc de femme renversée à terre dans le sang, une chevelure rousse chargée de joyaux, des bijoux épars, une robe de velours vert déchirée. M. Guay songe visiblement à Rochegrosse et veut faire comme lui; malheureusement il l'imite jusque dans ses petits côtés, dans ses préoccupations parfois mesquines des accessoires et du matériel archéologique. Il a eu soin de fixer au bas de la terrasse d'où l'on a jeté Jézabel une décoration de faïences; mais a-t-il donné à la scène la seule couleur qui importe après tout, la couleur tragique? Il aurait fallu pour cela subordonner le détail à l'impression d'ensemble, le sacrifier plutôt, le mettre dans l'ombre, au lieu de le faire prédominer à un tel point qu'il attire l'œil et le retient. Il y a mille fois plus de drame dans les *Chiens dévorant un cheval mort* de Guillaumet que dans cette Jézabel. Un maître que Guillaumet connaissait bien, qu'il avait fort étudié, Delacroix, aurait pu donner à M. Guay des conseils profitables.

Est-ce la peine de citer après cela quelques œuvres poncives comme *Jeanne d'Arc* de M. Alaux, le *cardinal Georges d'Amboise* de M. Poilleux-Saint-Ange, etc., ou d'autres qui, sauf les dimensions, rentreraient presque dans la peinture de

genre à sujets historiques, le *Camille Desmoulins* de M. Barrias ou le *Quart d'heure de Rabelais* de M. Mélingue? Il fut un temps où ce bel art florissait, où l'on aimait tant l'histoire qu'on en voulait partout, même dans les petits tableaux. On y taillait des anecdotes, des faits divers : la peinture de genre ne s'alimentait que par là. Heureusement nous avons changé de méthode, et les peintres ne réduisent plus aujourd'hui l'histoire à la vignette. Les quelques rares artistes qui font encore de ces imageries consciencieuses sont restés fidèles aux affections de leur jeunesse : il faut leur pardonner. La *Duchesse du Maine* de M. Jules Girardet est un des bons échantillons du genre. Une série de peintres qui exploitent aussi l'histoire et la rabaissent encore davantage, ce sont ceux qui pour avoir occasion de peindre de beaux costumes, des étoffes somptueuses, ou pour donner à quelque fadeur sentimentale un prétexte agréable, transportent dans le passé de petites scènes imaginaires. M. Willems, le peintre belge, fut autrefois le représentant le plus illustre de cet art-là. Il est fort démodé aujourd'hui, et on ne prend plus guère plaisir à ces travestis mondains où de belles et nobles dames se mettent dans tous leurs atours pour faire des bulles de savon ou pour envoyer un baiser à leur cavalier servant. Mais croyez-vous que MM. Kæmmerer, Wagrez, Delort et autres, pour être plus habiles ou plus modernes, ne se démoderont pas à leur tour? Tous ces artistes sont à ranger dans la catégorie des costumiers. Tenons-les pour ce qu'ils sont.

Le nu est réputé du grand art : c'est un bruit qu'ont fait de tout temps courir les Académies. Peut-être ont-elles raison, en ce sens qu'il n'en est pas où se dissimulent plus malaisément les faiblesses et les incorrections du dessin. Mais encore faut-il un prétexte pour déshabiller ses figures, car elles ne courent pas généralement les rues dans ce simple appareil; et c'est ici qu'éclate l'embarras des peintres sans imagination, ou qui pour rester nobles, ne veulent pas demander à la vie réelle les rares spectacles de nu qu'elle pourrait leur offrir. Leur grande ressource est la mythologie. En a-t-on vu des Nymphes, des Lédas et des Vénus depuis Titien et Corrège jusqu'à M. Bouguereau ? De nos jours cela sévit encore comme une maladie; mais quel que soit le nom de la figure, on est sûr que ce sera toujours la même étude d'atelier. Baudry, qui fut un peintre si charmant de nudités mythologiques, n'exerça toute sa vie tant de séduction que parce qu'il croyait à ces êtres imaginaires, qu'il les aimait, qu'il leur prêtait un peu de son cœur et les rajeunissait par la tendresse du sentiment. Mais qu'ont mis d'eux-mêmes dans leur peinture MM. Bramtot, Courtat, Callot, Lamy et tant d'autres ? Une certaine science d'école, voilà tout. De poésie, de vérité, même de vraisemblance, il n'y en a guère. On sent que le sujet a été choisi pour la figure et non la figure faite pour le sujet. L'un représente une femme renversée, de dos, sur un fond de verdure, met un cygne auprès d'elle, et l'appelle une *Léda*. D'autres la mon-

trent assise ou couchée, dans un paysage d'automne, une mandoline à ses pieds ou sous sa tête : c'est une *Cigale* mourante. Qu'on lui mette une fleur en main, elle prend le nom de *Pâquerette*. Si ces figures n'avaient pas d'autre prétention que d'être de bonnes académies, il y aurait certainement à louer; mais pourquoi essayer de nous duper en nous faisant croire à un sujet qui n'existe pas? M. Raphaël Collin, il y a deux ans, dans son *Floréal* dont M. Lamy semble s'être inspiré, ne s'était pas contenté d'étendre une jeune femme nue sur le gazon; mais il lui avait donné des formes encore grêles d'adolescente, un air candide, étonné, qui symbolisaient à merveille la saison printanière. A défaut de grande inspiration, il y avait au moins là beaucoup d'adresse. C'est l'adresse qui manque le plus souvent aux peintres, et cela parce qu'ils ne savent pas rêver. Les œuvres de MM. Emmanuel Benner ou Édouard, pour être mieux composées, n'en sont pas d'ailleurs plus vivantes.

Parmi ces nudités qui sentent un peu trop le modèle, une des meilleures est la *Source de la Loue* de M. Gigoux. Elle vaut beaucoup mieux qu'un portrait qu'il expose également. Le cas de M. Gigoux est assez curieux. Datant du début du siècle ou peu s'en faut, ayant eu sa période de plus vif éclat à l'époque romantique, il met sur ses vieux jours une sorte de coquetterie à se rajeunir, à adopter carrément les modes contemporaines. Les tableaux qu'il a envoyés à ces derniers Salons prouvaient une préoccupation du plein air, ou au moins une recherche des tonalités pâles, qui est bien étonnante à rencontrer chez un contemporain de Delacroix. Cela témoigne en tout cas d'une belle verdeur. La nymphe peu farouche qu'il nous montre cette année a été conçue dans le même esprit. C'est une œuvre solide et qui ferait honneur à bien des jeunes.

On nous en voudrait peut-être si nous ne parlions pas de M. Bouguereau. Aussi bien règne-t-il en maître ici. Le nu, c'est son domaine. Nu sacré, nu profane, il fait tout sur commande, et toujours avec la même élégance bien apprise, les mêmes grâces étudiées, la même propreté admirable. Jamais sculpteur n'a poli, gratté, râclé ses statues avec plus d'acharnement qu'il ne fait ses figures : il ne leur laisse pas même un grain d'épiderme, pas une palpitation de vie. Ne lui demandez pas d'émotion, de naturel : il ne sait ce que c'est. Il se contente de composer savamment suivant la formule, sans jamais s'inquiéter des vraisemblances qui pourraient rompre l'harmonie artificielle des lignes à laquelle il tient par-dessus tout. Voyez les œuvres de cette année. Je ne parle pas de la *Baigneuse*, qui n'est qu'une de ces figures fades comme il les aime. Mais est-il possible de manquer davantage un sujet qu'il ne l'a fait dans *Premier deuil*? et un sujet pathétique par excellence, puisqu'il s'agit de la mort d'Abel, du dernier né, de l'enfant bien-aimé. Sans doute la composition pyramide parfaitement, est équilibrée dans les règles. Mais Adam met la main sur son cœur par un geste à la fois gauche et exagéré de mélodrame, Ève pleure pour qu'on la regarde; ni l'un ni l'autre ne

songent au malheureux Abel qui repose sur les genoux de son père, les jambes pendantes d'un côté, la tête et les bras de l'autre, abandonné comme un objet indifférent. Un père et une mère qui viennent de perdre leur enfant ne devraient-ils pas le soutenir, le serrer dans leurs bras, ne pouvoir se lasser de le regarder, au lieu d'étudier des effets de pathétique? Mais que sert de parler de cet art content de lui? il ne changera jamais, il est fixé : c'est un idéal qui dure depuis près de trente ans.

On éprouve le besoin d'aller se consoler au sortir de là devant quelque maladroit ou quelque naïf; mais il n'en est guère malheureusement parmi les peintres de nu. Est-ce M. Krug, par exemple, qui nous rendra ce service avec sa *Vague du matin* allongée sur les eaux dans une pose empruntée à la Vénus de Cabanel? ou M. Chalon avec sa *Circé* étrange, compliquée, comme les rêves les plus subtils des poètes symbolistes modernes? La seule figure pour ainsi dire où l'on trouve un semblant de ce que nous cherchons, c'est la *Nymphe de Diane* de M. Boyé : œuvre d'un débutant, où l'on remarque encore quelque inexpérience, mais dont le sentiment est tout à fait délicat. Il y a du mystère et un certain charme poétique dans cette jeune figure debout au milieu de l'eau, caressant un cerf aux premières ombres du soir. Les formes sont bien comprises d'ailleurs et d'un dessin très suffisant. M. Boyé semble avoir toutefois tendance à se rapprocher des peintres qui aiment le gris et même le brouillard, trouvant que cela donne des tons très distingués. Qu'il se défie de cette mode qui passera comme tant d'autres. M. Armand Berton est de ces peintres brumeux. Mais celui qui pousse le système à l'extrême, qui l'exagère jusqu'à l'invraisemblance, c'est M. Carrière. Au début son excentricité l'a fait remarquer, lui a même valu un succès d'engouement extraordinaire : aujourd'hui on commence à le trouver monotone et ennuyeux. Whistler, qu'il veut imiter, joue des symphonies en gris merveilleuses; mais s'il place parfois ses personnages dans un demi-jour de cave, il ne laisse jamais leurs contours flotter au point de devenir informes comme une fumée vague. M. Carrière semble avoir au contraire pour ambition de se perdre de plus en plus dans l'ombre. Sa *Femme à la toilette,* aux chairs flasques et incertaines, prouve qu'il est sur le point d'atteindre son idéal. Encore quelques efforts, et il fera nuit noire dans cette peinture : on n'y verra plus rien.

On ne saurait nous demander de passer en revue les innombrables figures nues, assises ou couchées sur des lits, des divans, que les peintres baptisent Réveil, Coquetterie, Nonchalance, ou de tout autre nom aussi caractéristique : car il n'en est pas une qui vaille la peine qu'on s'y arrête, à commencer par celle de M. Toudouze qui est en crème fouettée rose, assise sur une peau d'ours blanc, et ressortant sur un fond également blanc. Mais il serait injuste d'oublier parmi les allégories, le *Printemps* de M. Lafranchise, une jeune fille nue, assise, des fleurs à foison autour d'elle. La peinture a des qualités solides : c'est un

des meilleurs morceaux de nu du salon; mais la grâce y est un peu alambiquée et précieuse. Il est intéressant de comparer à cette œuvre agréable deux figures qui ne rentrent pas dans la classe des nudités, mais prétendent également symboliser la saison nouvelle, chacune à leur manière : la *Primavera* de M. Mengin comprise à la façon de Jules Lefebvre, blonde et souriante, à mi-corps, tenant dans une écharpe de gaze une brassée de fleurs, et le *Printemps* de Mlle Madeleine Fleury. Pour n'être qu'une étude de plein air, un portrait auquel on a mis après coup un titre un peu vague, cette dernière toile n'en est pas moins à mon sens la plus charmante : elle a ce qui manque trop aux deux autres, la séduction du naturel et de la sincérité parfaite. Ce jeune et frais visage de fillette dont l'air avive les tons roses, cette pose sans prétention sur une chaise de jardin, la main qui tortille une branche cassée, les taches de lumière qui se jouent sur la robe blanche, tout cela est observé à ravir, et on trouve que la nature vaut mieux telle qu'elle est, sans qu'on l'arrange, que lorsqu'on veut la rendre aimable et lui faire parler le langage des salons.

Passons à quelques nudités du genre héroïque. Le *Pro aris et focis* de M. Lœwe-Marchand prouve de la science, beaucoup d'acquit, un talent réel de dessinateur; mais il semble y avoir pris plaisir à accumuler les difficultés, les raccourcis violents. Il a fait en somme comme font tant de musiciens et de chanteurs, qui choisissent des morceaux à casse-cou pour faire valoir la dextérité de leur jeu ou la souplesse de leur voix. On peut s'en tirer avec succès ; mais il est rare que le public y trouve du charme. Ce héros malheureux, au glaive brisé, qui se tord sur les marches verdies de l'autel, pose un peu trop pour le torse, et quant à la Gloire à cheveux roux qui tombe du ciel comme un aérolithe pour mettre sur sa tête la couronne d'or qu'il a bien méritée, elle ne dissimule qu'insuffisamment l'imitation du fameux saint Marc de Tintoret qu'on peut admirer à Venise, tout en étant d'ailleurs assez vulgaire.

M. Cormon en mettant à la mode les âges préhistoriques a rendu service à un certain nombre de peintres de nu dans l'embarras. Le costume est ici peu compliqué : une peau de bête autour des reins, des bijoux d'os, et les figures sont habillées. M. Jamin a représenté un *Rapt* au temps de l'âge de pierre, avec une débauche de mouvement, de gestes effrénés qui font songer à des Peaux-Rouges de mélodrame. M. Maxime Faivre est plus sérieux dans ses *Deux mères*, mais n'a pas non plus une bien grande originalité. Car cette femme qui se retourne la hache en main, un enfant sous le bras, l'aîné serré contre elle, prête à défendre ses petits contre une ourse qui s'avance par l'étroit défilé rocheux, est presque textuellement copiée de la *Médée* de Delacroix : encore a-t-elle beaucoup moins d'énergie et de sauvagerie tragique. La peinture est bonne d'ailleurs.

M. Boulanger qui est un excellent professeur de dessin, comme chacun sait, a toujours mille prétextes ingénieux pour traiter le nu et offrir à ses élèves ce

qu'on pourrait appeler de beaux modèles d'écriture, de composition et de style. Les scènes de la vie antique auxquelles il est voué et qu'il connaît mieux que personne, lui en fournissent souvent l'occasion. Il a envoyé cette année des *Esclaves à vendre*, comme il y a deux ans : une vierge gauloise et un captif de Numidie, tous deux exposés contre le même mur de planches. Il est inutile de louer la science et la correction de cet art. La jeunesse inexpérimentée pourra y apprendre quelque chose ; mais elle devra aussi se garder de le suivre trop docilement. Il faut l'engager à non moins de réserve vis-à-vis de M. Gérôme, qui peint aussi proprement et qui veut en outre avoir des idées. Un de ses tableaux, le *Poète*, nous montre toute une légion de divinités marines, pauvres petites poupées de porcelaine couchées sur l'eau. C'est l'extrême limite où l'on puisse arriver dans le nu académique.

Chose triste à dire, la meilleure nudité du salon n'a rien qui touche à la mythologie ni même à la poésie. C'est une simple scène de cabinet de toilette, le « *Tub* » de M. Gervex. D'après le titre on croyait trouver une polissonnerie renouvelée du XVIIIe siècle, quelque chose comme le *Rolla* ou comme la *Femme au masque*. Ceux qui y comptaient et s'en promettaient d'avance un plaisir malsain seront déçus ou à peu près : car si la peinture ne manifeste pas précisément l'intention de prêcher la vertu, elle n'a rien non plus d'immoral ni d'égrillard. C'est une étude de mœurs contemporaines, voilà tout. Elle a été faite avec curiosité sans doute, par un amateur friand de ces sortes de spectacles, épris au plus haut point de modernisme, comme on dit, et qui va chercher un peu trop volontiers le sien dans les alcôves ; mais c'est encore l'intérêt scientifique qui domine, et cela conserve à la scène une certaine tenue. La jeune femme est debout dans un grand bassin de zinc où baigne encore une éponge, et où elle vient de procéder à des ablutions d'eau froide et parfumée. Le corps penché en avant, légèrement frissonnante, et relevant de la main droite sa chevelure rousse dénouée, elle se prépare à recevoir sur les épaules le peignoir de laine spongieuse que lui tend sa femme de chambre. Le mouvement est juste, d'une vérité parfaite. Mais que serait aujourd'hui l'observation même la plus exacte, si la lumière n'était de la fête ? M. Gervex a eu soin de la faire intervenir, et il a eu raison : car elle prête à ce sujet d'ordre inférieur un charme qu'il n'aurait jamais eu sans cela ; on peut même dire qu'elle le purifie. Arrivant par la gauche, douce et caressante, elle tombe en plein sur ce corps frêle et délicat dont elle rend plus transparentes les chairs roses. Tout le dos est dans la lumière, le reste dans une demi-teinte fine. L'effet est heureux, plutôt superficiellement indiqué toutefois que creusé à fond. Le portrait de femme que M. Gervex expose à côté est curieux d'arrangement, de fantaisie japonaise, très décoratif à coup sûr, mais d'une facture sommaire, d'une élégance tout à fait factice et creuse, où il ne manque que la vie.

Pour en finir avec le nu, signalons une petite toile charmante de M. Prinet, le

Bain, qui prouve qu'on peut mettre parfois beaucoup d'art en des cadres exigus. C'est encore une scène du genre intime et familier. Dans la pénombre d'une salle de bain qu'éclaire un jour discret, une femme d'un mouvement souple se glisse dans sa baignoire. L'œuvre est délicate, sauf quelques faiblesses de dessin, et dans une tonalité grise qui est d'une extrême finesse. M. Prinet a également un petit portrait conçu dans le même esprit. Il faut saluer en lui un des jeunes qui sont dans la bonne voie.

On peut grouper ensemble quelques artistes dont les toiles, soit qu'elles rentrent dans la tradition académique et touchent aux œuvres de style, soit qu'elles se distinguent au contraire par une originalité et une indépendance toutes personnelles, méritent d'être considérées à part. M. Jules Lefebvre par exemple qui est à peine représenté cette année comme portraitiste, et on le regrette, a traité un sujet de genre, un sujet simple, l'*Orpheline*. Mais comment le traite-t-il? Est-ce avec simplicité, avec candeur, avec cette naïveté tendre qui prend les scènes de la vie réelle comme elles sont et se garderait bien d'y rien changer pour ne pas leur ôter le charme, l'accent de la vérité ? Hélas ! non. Il arrange, il compose à proprement parler un sujet, il se préoccupe avant tout du beau morceau de peinture. Et voyez le résultat : c'est que l'émotion s'évapore, disparaît; il n'en reste plus rien. J'admire la science du peintre, son talent consommé de dessinateur, sa facture ferme et solide; je reconnais même qu'il a su garder à la scène une couleur austère; mais je cherche un art plus libre, moins maître de lui, qui me touche davantage. Un peu de liberté et d'abandon n'aurait pas nui non plus à la *Bienheureuse* de M. Gustave Courtois, une jeune femme morte étendue sur sa couche parmi les lys, le visage mat noyé sous des flots de mousseline blanche. La forme est très arrêtée, très nettement définie; mais cela va presque jusqu'à la sécheresse.

Bien que M. Hébert soit un académicien convaincu qui a le respect du beau style, il aime assez pourtant faire dire à sa peinture quelque chose, et lorsqu'il est inspiré, dans ses bons jours, il atteint à une réelle poésie. La petite toile qu'il a dédiée cette année *Aux héros sans gloire* est une des meilleures qu'on ait vues de lui depuis longtemps. L'idée est très belle. Il a voulu rendre hommage à tous ces héros inconnus dont personne ne saura jamais les noms, qui sont tombés obscurément dans la lutte, sans voir leurs efforts aboutir, sans espérer même une récompense. Cette touchante pensée a été exprimée par lui avec une noblesse hautaine. Une femme aux yeux sombres, à l'expression mystérieuse et farouche, couronnée de laurier vert et vêtue à l'antique, le péplum blanc tombant en partie du sein nu, nous apparaît à l'ombre des cyprès. Triste et dédaigneuse, les narines frémissantes, elle se rejette en arrière d'un geste tragique, et enveloppe du bras, comme pour le protéger, un cippe funéraire, en laissant tomber de sa main des liserons. Cela est savamment composé et d'un grand caractère, non sans quelque solennité pourtant.



A. Falguière pinx & sc

Imp Taneur.

NAINS MENDIANTS — GRENADE

(Salon de 1888)

M. Falguière n'a pas de si belles manières : c'est un indépendant, un intransigeant, tout membre de l'Institut qu'il soit. Même comme sculpteur il nous effarouche souvent par ses audaces, par sa fureur d'agitation et de vie. On se souvient peut-être encore de ses *Bacchantes* d'il y a deux ans, qui se battaient avec tant de rage. Je ne connais pas d'artiste de notre époque qui soit plus inquiet, plus chercheur, et en même temps plus franchement résolu quand il s'y met, allant avec plus d'emportement jusqu'au bout de ses idées, soit en bien, soit en mal. Aussi sa peinture est-elle pour nous un régal, quand ce n'est pas une désillusion navrante. Tout bien réfléchi, c'est encore le plaisir qui domine cette année. Les *Nains mendiants* qu'il a rapportés de Grenade sont sans doute d'affreux petits bonshommes éclopés, disloqués, difformes. Encore le pinceau ne dit-il pas tout; il a comme eu peur d'insister, de souligner ces laideurs, et s'arrête à mi-chemin. Mais ces paquets de haillons brunâtres s'enlèvent si vivement sur le bleu intense du ciel, font une si belle tache dans le cadre qu'on finit par leur pardonner de n'être pas des Adonis, d'être même restés inachevés par endroits et qu'on les regarde en se souvenant de Goya.

M. Cazin n'aime pas les brusques éclats, les violences, les exagérations ; il parle à demi-voix, souvent même à voix basse, mais avec une pénétrante douceur. Ses paysages incolores, où les tons chantent en sourdine, sont des rares paysages de notre temps où il entre un peu de rêve, de ces paysages dont on peut dire, selon le mot d'Amiel, qu'ils sont des « états d'âme. » Il nous a fréquemment procuré de vraies joies, des états d'âme exquis. Mais il est encore presque plus charmant lorsqu'il rêve tout à fait, et place dans ces paysages si bien appropriés quelque scène simple et familière dont il agrandit le sens à force de tendresse. C'est le cas cette année, et la toile qu'il intitule *Fin de journée* est comme le symbole même de la famille. Il s'est adressé aux humbles, à ceux que nul ne remarque, mais dont les cœurs naïfs, moins compliqués que les nôtres, expriment mieux dans toute sa force la profondeur du sentiment naturel. Un terrassier est debout parmi les herbes grises, en avant d'un fossé bourbeux. Près de lui, un tas de pierres et ses outils, sa brouette, sa pioche. Le jour tombe, car la lune apparaît déjà, et sa femme est venue le chercher à son travail, la cotte relevée au-dessus de la tête, protégeant contre le brouillard malsain du soir l'enfant à la mamelle qui repose entre ses bras. Le père soulève légèrement cet abri maternel et regarde l'enfant. Cela le paie de ses fatigues : car c'est pour le petit qu'on travaille, pour lui faire un nid plus doux. Cette peinture qui fait peu de bruit, qui ne remue guère, est presque grande par le symbole, par l'âme cachée qu'elle contient : elle nous conduit jusqu'au seuil de la vie réelle, tout en restant du rêve.

(*A suivre.*) PAUL LEPRIEUR.

LA SCULPTURE

I


'EST aujourd'hui une chose convenue de s'exclamer à tous les Salons sur la supériorité de notre École de sculpture, en poussant systématiquement des soupirs de commisération sur l'Exposition incohérente du premier étage. Il y a des « clichés » qui ont du bonheur; celui-ci est doué d'un des attributs les plus enviés de la divinité : l'éternité. Hélas! chez nous rien n'est terrible comme ces jugements tout faits! on sait ce qu'ils nous ont valu en politique, ils risquent fort, en art, de nous faire courir à des abimes aussi profonds.

A la vérité, pour un public ignorant, indifférent et sceptique, habitué à considérer le grand *hall* du rez-de-chaussée comme un promenoir où l'on peut fumer, s'asseoir et causer à son aise, comment se figurer que ces groupes ou ces statues, symétriquement disposés d'espace en espace, soient autre chose que de grandes machines décoratives dont la blancheur s'accorde agréablement avec la verdure des gazons ras et des petits bosquets taillés? Mais si les charmes austères de la sculpture ne sont guère sensibles qu'aux gens de l'art ou à quelques rares esprits plus cultivés, le malheur est que cet art sévère est devenu à la mode. L'*à peu près* en couleurs est maintenant si facile, que l'amateur, ce philloxéra de l'art, après avoir gangréné la peinture, a répandu sa lèpre sur la feuille de vigne emblématique de la statuaire. Le jury des sculpteurs ayant la réputation d'être moins féroce que le jury des peintres, la contamination n'a pas tardé à être générale.

Les femmes, naturellement, ont commencé à donner la mode, et, comme elles ne font rien à moitié, le tripotage encombrant de leurs petites mains maladroites a envahi la plus grande partie de la grande nef. Le désœuvrement de leur existence leur fournit, plus facilement qu'à l'homme, l'occasion et le loisir d'ourdir ces monstruosités. Pour les unes, celles qui appartiennent au

monde élégant, il est de bon ton d'exposer, comme d'aller au bois ou de tenir boutique dans une vente de charité. Pour les autres, l'inscription au catalogue confère une sorte de titre nobiliaire ; pour toutes enfin, mondaines, bourgeoises, femmes d'artistes, etc., l'admissibilité au Salon constitue une économie sérieuse qui permet de rivaliser de toilettes les grands jours à cinq francs.

L'intrusion des amateurs dans les expositions de sculpture est une des causes qui ont le plus contribué à dénaturer le goût général. L'absence de toute tradition, le dévergondage des idées, les prétentions à l'originalité par l'introduction d'éléments étrangers à la statuaire, les maladresses de métier, le mépris de toute forme et de toute beauté, enfin ce qui constitue le bagage habituel de l'amateur, tout cela a fini peu à peu, à force de cohabitation, par se mêler aux mœurs des artistes avoués et par faire dégénérer leurs qualités natives. Il y a eu jadis bien des expositions médiocres, il y en a eu même beaucoup où il y avait moins de talent superficiel, mais jamais on n'a vu comme aujourd'hui la laideur érigée en principe, dans un art pour lequel la beauté est une nécessité première, une condition essentielle d'existence, une indiscutable religion. Nous gardons encore, il est vrai, vis-à-vis de l'étranger, une supériorité incontestée. Mais si nous sommes les premiers en classe, cela tient à ce que nous sommes les seuls, la sculpture étrangère étant à peu près nulle en talent ou en nombre.

Cependant, comparativement à son passé glorieux, et à côté de la peinture dont le développement normal se poursuit, quoi qu'on en dise, d'une manière fort honorable pour le pays, on peut regretter que la sculpture n'avance qu'en s'égarant dans de mauvaises voies. A part un état-major très brillant, composé d'un petit nombre d'artistes de haut mérite, qui ne figure jamais au complet dans nos expositions annuelles, la tenue du reste de la troupe est souvent trop négligée.

La sculpture, en ce moment, semble passer par un état de crise, elle éprouve comme tous les arts, un besoin de renouvellement; mais pourquoi demander à des arts étrangers, à la peinture ou aux lettres, une inspiration qu'elle ne devrait puiser que dans la nature elle-même ? Les peintres, certes, ont raison de poursuivre, avec la conquête de la lumière, la restitution du passé et l'expression de la vie moderne. Ils restent absolument dans les limites de leur art. Mais la sculpture, elle, ne vit que de grandes généralisations. Elle a horreur du particulier, du sujet, du genre. L'imagination ne joue chez elle qu'un rôle très secondaire ; par contre le goût en est l'élément indispensable. C'est précisément cette qualité, jadis si française, et dont nous nous vantons encore, mais sans raison, de conserver le monopole, le goût, qui nous fait aujourd'hui le plus complètement défaut.

Pourquoi nos sculpteurs se rompent-ils la tête à chercher des motifs nouveaux ou plutôt à demander à la littérature et à la peinture des sujets déjà

rebattus dans ces deux arts? Pourquoi cet abus de déguisements préhistoriques ou ethnographiques empruntés au musée de Saint-Germain ou à celui du Trocadéro? Pourquoi ces accoutrements baroques formés de peaux de bêtes au cuir revêche, de ceinturons qui n'accrochent rien, de chevelures éparses retenues par des bandelettes, de cheveux tressés en chignons ou ornés de plumes et de cornes? Pourquoi tout cet attirail de haches en silex, de casques gaulois ou carthaginois, de flèches et de serpents? Cette mode est déjà ancienne, elle était représentée l'année dernière par de nombreux exposants, quelques-uns nous ont conservé cette année cette vieille pacotille. La responsabilité de cet amour des choses barbares revient indirectement à Flaubert et à M. Leconte de Lisle et plus immédiatement à un peintre, M. Rochegrosse, et à un sculpteur, M. Lanson, qui, de bonne heure, presque à son retour de Rome, a fait école. Tout ce harnachement constituait au moins chez ce dernier un maniérisme assez personnel et il eût été intelligent de la part des imitateurs de chercher à leur tour autre chose d'original. Mais les artistes sont des êtres beaucoup moins inventifs que nerveux et impressionnables, et malgré les visées imaginatives de quelques-uns, ils sont beaucoup plus préoccupés d'interpréter ou répéter que de créer.

Après ces réflexions générales assez attristantes, dont le pessimisme sans exagération est partagé par tous ceux qui s'intéressent sincèrement à notre grand art national, nous tenons à déclarer, cependant, que tout n'est pas absolument perdu, et que si les générations nouvelles savent marcher avec hardiesse et prudence dans la voie féconde des maîtres que nous honorons, la sculpture française verra encore de beaux jours.

Lorsqu'on descend de l'Exposition de peinture et qu'on est parvenu au seuil de la grande nef, on est infailliblement arrêté chaque année par un groupe ou une statue de M. Falguière. C'est là sa place favorite; il n'en varie pas et c'est peut-être par ce motif que les visiteurs qui n'ont vu que lui sur leur passage, trouvent notre sculpture tellement supérieure et que ceux qui ont essayé de regarder les autres après, ont paru d'un avis différent. Le fait est que, sciemment ou non, M. Falguière joue plus d'un vilain tour à ses confrères. Ce n'est point que ses expositions soient fort variées, le sujet est presque toujours le même. Depuis 1882, à l'exception d'une statue de l'*Asie* (1883) et des *Bacchantes* de 1886, nous voyons tous les ans apparaître une *Nymphe chasseresse* ou une *Diane,* deux Dianes, si nous aimons mieux, qui se relaient l'une l'autre, tantôt en plâtre, tantôt en bronze, tantôt en marbre; mais il apporte aux Champs-Élysées un sentiment si intense, parfois même si turbulent de la vie, que les œuvres de la plupart de ses voisins paraissent anesthésiées.

Il n'est pas besoin, semble-t-il, d'une connaissance bien profonde des mythes de l'antiquité pour avoir l'idée de représenter une Diane. La vierge farouche des

Grecs, il faut le dire, a renoncé dans la fréquentation de nos ateliers, à tous ses anciens préjugés. Elle est devenue aujourd'hui une femme comme une autre, qui n'a gardé en souvenir de ses antiques splendeurs, que son amour des chiens et son goût de la chasse avec des armes dont les qualités meurtrières ont été fort dépassées depuis. *Diane* ou *Nymphe chasseresse*, *Ève* ou *Bacchante*, tous ces beaux noms ne sont plus guère que des titres indispensables à la mémoire et à la rédaction du livret, et c'est tout juste quand l'œuvre leur correspond assez pour qu'on ne la désigne pas d'une appellation contraire. Nous n'avons donc rien à faire ici avec la mythologie et l'archéologie, la philosophie, la littérature et l'histoire. Nous sommes devant une œuvre plastique où rien ne nous intéresse en dehors de l'arrangement des lignes, de la beauté des formes et de l'expression de la vie. C'est ainsi que pensaient les sculpteurs anciens qui, pourtant, fixaient dans le marbre, non de pures fictions, mais les symboles de leurs croyances, c'est ainsi que voyaient les grands Italiens et les grands Français du moyen âge et de la renaissance, c'est ainsi que faisaient leurs habiles descendants du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Comment s'y prenaient-ils pour renouveler leur art, pour rajeunir les vieilles formules, pour laisser à ces éternelles manifestations de la beauté humaine l'empreinte de leur époque et de leur personnalité? Ils faisaient comme M. Falguière, ils s'adressaient à la nature, et ils avaient beau l'interpréter, la modifier, toujours inconsciemment, d'après la vision de leur temps, qui vaut bien celle du nôtre, ils ne cessaient de lui être fidèles et ils ne se refusaient à suivre ses conseils que lorsqu'elle se trouvait en contradiction avec elle-même et en conflit avec la beauté.

C'est pourquoi M. Falguière prendra dans l'histoire de notre art contemporain une place exceptionnelle. Il n'est pas absolument impeccable; il y aurait des observations de détail à faire à sa Nymphe; nous signalerons seulement la jambe qui porte, où l'artiste, entraîné par le travail du marbre, a un peu trop retiré de matière dans la région des chevilles et sur le pied, devenu d'une platitude peu agréable. La physionomie est traitée aussi avec quelques préoccupations pittoresques, et l'exécution a par endroits certaines petitesses qui tiennent à la fréquentation assidue de la brosse et de l'ébauchoir. M. Falguière est aussi un peintre vaillant et il n'est pas surprenant qu'il se trompe parfois d'outil. Mais ce qui fait de M. Falguière un maître tout à fait original, c'est qu'au milieu de tout ce monde d'artistes qui se débat dans la convention ou dans la chimère, il est à peu près le seul qui sache porter sur les choses un regard absolument vierge, devant lequel ne s'interpose jamais aucun des vieux clichés de notre éducation traditionnelle. On peut dire de lui ce que Diderot disait de La Tour, qu'il « est la nature même et sans art. »

Cet esprit d'indépendance à l'égard de la convention, ce sentiment profond de la nature et de la vie caractérisent également le talent de M. Rodin. Son expo-

sition de cette année est, pour ainsi dire, insignifiante. Il n'a qu'une tête de femme sortant d'un bloc de marbre brut, d'une façon assez prétentieuse, car l'artiste semble vouloir montrer que c'est ainsi qu'il improvise dans le marbre. Néanmoins cette tête présente les grandes qualités habituelles à ce statuaire dont l'influence devient considérable aujourd'hui. Cette influence produirait certainement les meilleurs effets, si les artistes qui se sentent entraînés par l'admiration du talent de M. Rodin, au lieu d'imiter littéralement les particularités qui marquent si violemment son œuvre, remontaient jusqu'à la source où il va puiser, en compagnie de M. Falguière.

Malheureusement la plupart trouvent plus commode de s'en tenir au pastiche et d'exagérer la manière de celui qu'ils prennent pour guide. Or, on ne peut nier que, à son insu ou non, il n'y ait chez M. Rodin un peu de maniérisme. Il y a manière toutes les fois que l'effet produit est tiré non point immédiatement du sujet, mais est obtenu au moyen de procédés indirects dont l'absence suffirait pour ôter à l'œuvre d'art la totalité ou une partie de son caractère. Ainsi le *Saint Jean-Baptiste* de M. Rodin, au Luxembourg, serait-il encore le précurseur, ou tout au moins un précurseur aussi farouche, s'il cessait de marcher les pieds en dedans et d'avoir une épaule démanchée ?

M. Turcan, dont le groupe remarquable : *l'Aveugle et le paralytique* reparait cette année en marbre, est un de ceux qui, suivant l'exemple de M. Rodin, poursuivent la poésie dans un naturalisme qui essaie de lutter contre les rengaines conventionnelles. Ce groupe est un excellent morceau où l'artiste a su résoudre de très grandes difficultés. Le sujet, bien que trop littéraire, a été du moins traité avec beaucoup d'observation et de poésie. Le travail du marbre a encore ajouté à ses qualités primitives. Il justifierait certainement la haute distinction dont on parle déjà de l'honorer. Mais l'imitation du *Saint Jean-Baptiste* de M. Rodin y est lisible dans tous les coins et s'y manifeste surtout par les petits côtés. Son aveugle marche aussi les pieds en dedans, et le tâtonnement de sa main rappelle le geste vague du premier apôtre du christianisme, de même que la tête fait songer à celle de l'*Age de bronze* de M. Rodin, qui est dans le jardin du Luxembourg, et pourtant, malgré le souvenir très vivant de M. Rodin, le groupe de M. Turcan n'a pas dans son ensemble, cet aspect de fière indépendance, d'interprétation libre, qui caractérise les œuvres du maître, mais offre plutôt l'apparence d'un bon groupe exécuté dans la forme classique et traditionnelle.

Un autre candidat à la médaille d'honneur est M. Tony Noël qui est représenté par deux ouvrages, de valeur inégale, une *Fuite en Égypte* en plâtre, et un marbre très important qui rappelle un peu la manière de M. Lanson, par l'interprétation du sujet, le travail de la matière et cette sorte d'encaustique dont M. Lanson a l'habitude d'oindre ses marbres. *Pro patriâ morituri* est un

groupe de combattants qui pourraient aussi bien lutter dans un cirque que sur un champ de bataille. Le sentiment patriotique que comprend le titre ne se dégage nullement de la composition. M. Tony-Noël avait besoin de couronner son œuvre d'un titre qui ne fût point banal et qui remuât le cœur des foules. Il a pensé que l'appellation toute simple de « *combattants* » était une indication insuffisante ; il a trouvé peut-être lui-même que son groupe manquait de ce « je ne sais quoi » qui va au cœur dans la contemplation des grandes œuvres, et il a voulu suppléer à ce défaut en suscitant chez le spectateur une émotion factice.

Si nous n'éprouvons pas devant le groupe de M. Tony-Noël un intérêt très élevé, nous savons gré, pourtant, au statuaire d'avoir exécuté, dans des combinaisons de lignes savantes, de superbes morceaux, d'une grande sûreté, d'une belle simplicité, sans excessive musculature. C'est l'œuvre saine et forte d'un sérieux et vaillant artiste, elle nous console des tâtonnements, des avortements qui nous affligent à chaque pas.

Une des questions qui ont le plus préoccupé les sculpteurs modernes est la représentation des personnages de l'époque contemporaine, dans le vêtement peu décoratif que nous sommes contraints de porter. Bien que la sculpture ait tout avantage à puiser de préférence ses inspirations dans la beauté des formes nues, on ne peut pourtant la confiner rigoureusement dans ce cercle étroit, et on est bien obligé de lui confier le soin de pourvoir à la consécration de nos grands hommes et à l'immortalisation des événements importants de notre vie nationale.

Pour ce qui est des sujets patriotiques et militaires, on a su jusqu'ici tirer le parti le plus habile et le plus intelligent des armes et du costume ; quant à la figuration de l'élément civil, nous sommes obligés de faire, la plupart du temps, un grand effort de bonne volonté pour nous déclarer satisfaits.

Nous l'avouerons, cette année, M. Mercié nous a causé un plaisir très rare. Le sujet qui lui était imposé était, certes, peu favorable à un arrangement sculptural. Le noble Ottoman, qui a chargé M. Mercié de reproduire son image pour le tombeau qui lui serait érigé à Constantinople, avait exigé, si nous sommes bien informés, qu'on le représentât en costume européen, à demi-couché sur un divan, des fleurs effeuillées à ses pieds, un livre ouvert à la main et rêvant. C'est, du moins, la pose et l'arrangement choisis par le statuaire, et l'auteur de tant de tombeaux admirables a obtenu, malgré ces données difficiles, un effet des plus heureux et des plus poétiques.

Vêtu d'une redingote boutonnée que découvre sur la poitrine une pelisse de fourrures, le défunt est nonchalamment assis sur un divan, le bras gauche appuyé sur un coussin, dans un geste plein d'abandon et de naturel ; la main droite laisse tomber un livre ouvert, tandis que le visage, aux traits irréguliers mais agréables, rêve avec une expression exquise de bienveillance, de finesse et

de grâce. Obligé sans doute à se servir de la photographie pour le visage, M. Mercié est resté volontairement dans un sentiment un peu pittoresque afin de conserver la ressemblance et de ne pas déflorer la physionomie. C'est encore à la suite de tant d'heureux ouvrages, un monument de sculpture délicate et poétique d'où s'exhale le charme le plus subtil et le plus pénétrant.

M. Chapu, un de nos maîtres incontestés, avait aussi à lutter avec les dures nécessités du costume moderne. Le *Portrait de M. le Président de la République*, en tant que buste, ne présentait aucune difficulté particulière, et nous n'avons pas à nous étonner que M. Chapu l'ait parfaitement réussi.

Le monument élevé aux frères Galignani et destiné à une place publique de Corbeil, était d'une inspiration plus ingrate. M. Chapu s'est employé avec tout son talent à en faire un groupe intéressant au point de vue de l'art et du caractère. L'ensemble a de la cohésion et de la tenue, les personnages sont pleins de naturel, de bonhommie et de finesse, mais pourquoi cette exécution vieillotte et gauche, qui donne à ce groupe un aspect froid et anglican ? On dirait un monument qui doit être érigé au milieu d'une usine, à Liverpool ou à Manchester.

Il y avait beaucoup de courage à tenter, comme M. Hector Lemaire, l'entreprise d'un sujet moderne qui pouvait très bien devenir un modèle pour dessus de pendule en zinc d'art. L'uniforme du pompier apportait sans doute un élément assez héroïque, mais il était hardi de présenter la femme, en toilette de bal, dans les proportions d'un groupe plus grand que nature à des yeux aussi routiniers que les nôtres. M. Hector Lemaire s'est tiré habilement de ce pas difficile, en sortant du point de vue anecdotique pour s'élever à une conception plus générale. Ce groupe ne représente plus seulement un sauvetage à l'Opéra-Comique, il nous montre l'image du dévouement, du courage désintéressé. L'arrangement des lignes est intelligent ; le corps de la femme entièrement abandonné, fait contraste avec la figure énergique du sapeur et son mouvement plein de décision. L'exécution a peut-être un peu d'égalité ; mais le groupe gagnera sûrement encore dans le bronze.

Le besoin d'introduire l'élément moderne dans la statuaire se manifeste de toute façon. Si la nécessité est inéluctable comme c'était le cas pour MM. Mercié et Chapu, si même cet élément ajoute une note originale, comme dans le groupe de M. Hector Lemaire, on a certainement raison de ne pas reculer. Mais lorsqu'il s'agit d'idées tout à fait générales, qu'on doit exprimer sous forme d'allégories, il est toujours dangereux de s'adresser plus ou moins à notre costume. Il a, d'abord, le tort de se démoder quotidiennement et de devenir très vite ridicule à nos yeux ; de plus, au lieu de nous élever dans les régions idéales, il nous ramène dans notre vie de tous les jours, et nous avons le droit d'être aussi surpris de trouver une Muse en corset et en bottines que de rencontrer une femme

jouant de la lyre et distribuant des couronnes au milieu de la rue. C'est ce qui nous trouble un peu devant la *Musique* que M. Barrias a été chargé d'exécuter avec le *Chant* pour le grand escalier de l'Hôtel-de-Ville.

M. Barrias, qui est un artiste doué d'un talent heureux, n'a pas été fâché d'attaquer, assez timidement il est vrai, les formules conventionnelles. Il a vêtu la jeune personne qui représente le *Chant* d'un costume renaissance qui peut aller à la rigueur, bien qu'il nous fasse inutilement songer à une scène de tel ou tel opéra, il a essayé en outre, pour habiller sa *Musique*, de préparer une conciliation entre le costume antique et le vêtement contemporain.

Il y avait peut-être, au fond, cette idée un peu subtile que la musique est un art essentiellement moderne. Mais ce compromis ne réussit guère qu'à donner à la composition un aspect assez hybride. L'arrangement des lignes est, pourtant, nouveau et très décoratif, et les figures qui ont beaucoup de grâce feront l'effet le plus agréable dans le grand escalier des fêtes où l'on ira les admirer avec un esprit moins raisonneur.

(A suivre.) LÉONCE BENEDITE.





CASTAGNARY

La mort de M. Castagnary a été un véritable deuil pour les artistes et pour la masse de lettrés qui s'étaient attachés au Directeur des Beaux-Arts. Qui ne le connaissait dans le monde parisien, et qui ne l'estimait profondément ?

Il ne m'appartient pas ici d'entrer dans les querelles d'école ; je m'engagerais dans des chemins inconnus pour moi. Mon pays, ce sont les lettres, non la peinture. Défenseur acharné de Courbet, M. Castagnary eut-il tort ou raison ? Ce n'est pas à moi à en décider, malgré ma sympathie naturelle pour le peintre d'Ornans. Mais ce qui plaisait en M. Castagnary, c'était son horreur du banal et du convenu.

La presse tout entière lui fut favorable. En France, il faut le savoir, on se tourne volontiers vers ce qui donne une certaine idée de hardiesse et de recherche. Rien ne fatigue ce pays comme l'immobilité. Nos petits soldats restent toujours les premiers marcheurs du monde. Mais la France elle-même au milieu des autres nations, n'est-elle pas la grande marcheuse, fatalement éprise de quelque jeune idée, d'un idéal sans cesse renouvelé, et toujours avançant pour le saisir ? Qui veut la tenir immobile et lui persuader que le mouvement est mauvais, devient immédiatement son ennemi. Personne n'a jamais été plus à côté de la vérité que celui qui a dit un jour : « La France est centre gauche » ; elle n'est ni centre gauche ni académique. Elle a pour cela les pieds trop légers et le cœur trop élevé.

Combien M. Castagnary se tenait naturellement éloigné de la langueur et du juste-milieu ! C'était là son caractère particulier que je tiens à noter dans ces courtes pages et qui explique sa popularité et la grande autorité qu'il avait obte-

nue dans sa direction des Beaux-Arts. Il avait su s'adjoindre un secrétaire parfaitement en harmonie avec ses propres sympathies et avec sa nature. Je puis d'autant mieux me livrer à l'éloge de M. Castagnary et de M. Marx que, fidèle à certains principes de dignité, je n'ai jamais eu l'honneur de les aller voir pendant leur passage au pouvoir. Complètement livré à la spéculation, je n'ai aucune minute à employer aux visites pratiques dont je laisse le soin aux esprits inoccupés.

Ce qui nous agréait, — je parle au nom de quelques amis, — c'était, en même temps que la tournure vive de M. Castagnary et son goût pour les nouveautés, le souci qu'il montra de renouveler les commissions de son département. Si l'immobilité de l'empire chinois régnait autrefois quelque part, c'était bien là, dans les comités consultatifs. Aucun apport nouveau; toujours le même personnel, de telle sorte que si la science était par malheur parvenue à prolonger indéfiniment la vie humaine, les commissions, dans toutes les divisions des ministères français, auraient participé à l'éternité divine.

M. Castagnary entr'ouvrit la porte de ses comités consultatifs; avec quelle satisfaction nous avons vu entrer là de jeunes écrivains fort distingués, très au courant des œuvres nouvelles, apportant un esprit passionné à la fois pour les arts et pour les lettres! Je ne citerai, parmi beaucoup d'autres, que M. Gustave Geffroy dont l'influence n'aurait pas tardé à se marquer heureusement dans les conseils des Beaux-Arts. Sorti lui-même de la presse quotidienne, M. Castagnary l'aimait et en était aimé. Il allait volontiers y chercher les jeunes critiques de talent et de mouvement comme M. Geffroy.

Encore une fois, je n'entre pas ici dans les détails de l'administration de M. Castagnary. Ce que je tiens à fixer par quelques traits, c'est l'esprit général dont son gouvernement était animé.

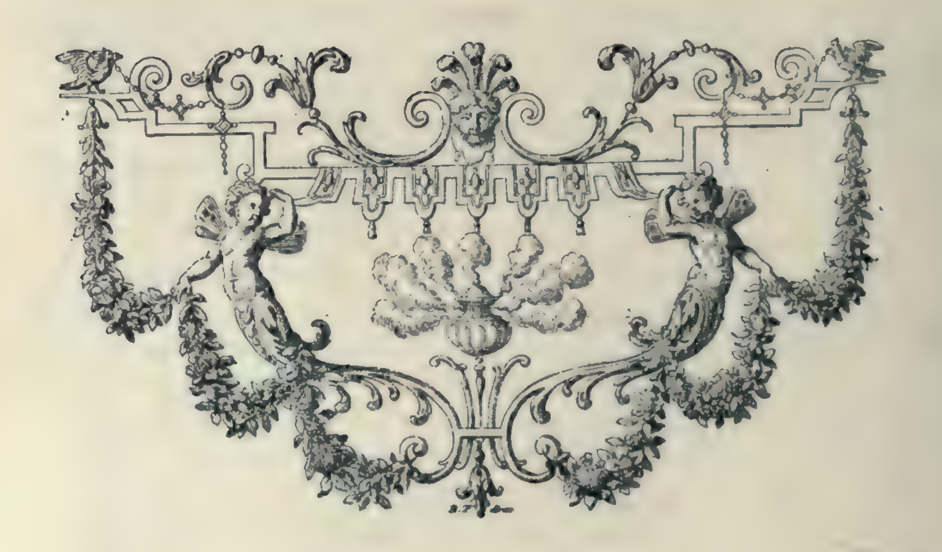
Au Louvre, d'accord avec M. Kaempfen, il a installé la Salle des portraits d'artistes. Certes, les critiques d'art ne s'en plaindront pas. Avant d'expliquer l'œuvre d'un écrivain, n'est-il pas nécessaire de connaître d'abord sa personne? et s'il est mort ou de pays lointain, de se reporter au moins à son image? J'avoue ne comprendre ni l'étude littéraire ni l'histoire sans la vue des personnages eux-mêmes ou de leur portrait. Sans doute MM. les critiques d'art — très soucieux de recherches minutieuses — ne procèdent pas autrement que les historiens et les critiques littéraires. Aussi la salle nouvelle au milieu de Paris leur est-elle extrêmement précieuse, et doivent-ils se montrer reconnaissants envers M. Castagnary qui les a ainsi favorisés, tandis que leurs collègues, préoccupés des grands écrivains, sont obligés pour les voir de se rendre jusqu'à la nécropole de Versailles, comme le faisait remarquer, non sans quelque amertume, le plus pénétrant et le plus agile des chroniqueurs parisiens, M. Georges Montorgueil.

Associant le musée aux prochains anniversaires, M. Castagnary avait résolu

de poser une plaque indiquant l'ouverture du Louvre au public, par décret de la grande asssemblée, la Convention. Nature de fer, décidé à tout, M. Castagnary semblait avoir une particulière inclination pour ceux de 93 ; qui de nous ne cherche un peu dans le passé ce qu'il voudrait être ?

Et maintenant voilà toute cette énergie abattue, et cet homme qui ne ployait pas, brisé tout à coup, sans que rien nous ait fait prévoir une fin aussi subite. Ce n'a été qu'une apparition brillante, à peine entrevue, mais dont nous garderons le souvenir parce que sa clarté ne ressemblait à aucune autre. Comme tous les hommes de conviction passionnée, M. Castagnary fut lui-même, plein de caractère et d'originalité. Voilà pourquoi il rencontra tant de symphatie et laisse d'aussi profonds regrets.

E. LEDRAIN





L'EXPOSITION DE LA CARICATURE

ET DE LA PEINTURE DE MŒURS AU XIXe SIÈCLE

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



A *Caricature* à l'École des Beaux-Arts, dans la galerie où l'on expose les tableaux du concours de Rome.... profanation! ont dû gémir les ombres des Immortels trépassés qui se voilaient, jadis, la face, devant les *magots* de Téniers. Quant aux membres de l'Institut, dont la Parque n'a pas encore tranché les jours, j'en soupçonne plus d'un d'avoir tenu le raisonnement suivant : « Après Courbet, Manet; après Manet, la caricature, quoi de plus logique ! à quand le tour d'une exposition pornographique ? » La vérité est que la dignité du temple, où gémissent, d'habitude, les Œdipe et les Belisaire, où les Achille et les Ulysse exhibent leurs casques et leurs cnémides, a été quelque peu violée, en ces derniers temps : les salons du quai Malaquais sont devenus de simples locaux à l'usage des œuvres de bienfaisance ; une manière comme une autre, offerte au poncif, de se sauver par la charité.

La Caricature à l'École des Beaux-Arts ! mon pauvre ami Albert Coinchon, dont le nom figure à côté de celui de Regnault sur le monument de la Cour du Mûrier, en aurait été ravi, lui qui avait révolutionné, pendant des semaines, l'atelier Pils, avec sa publication de l'*Antiquité drolatique*. C'était en 1866 ; à la

vitrine d'une petite librairie de la rue Bonaparte, s'étalaient ses joyeuses compositions teintées de rouge sur fond noir, et représentant les douze tribulations du bedonnant Hercule ; les camarades de Coinchon achetaient, au fur et à mesure de la publication, les livraisons parues, et s'enthousiasmaient de la bonne humeur et du style archaïque de ces charges à l'allure pompeïenne ; ils en illustraient même les murs de leur atelier. Je ne sais si les jeunes peintres s'inspirèrent alors, pour leurs esquisses, de ces documents d'un néo-grec trop *rigolo*, toujours est-il que Pils fronça le sourcil et dit à ses élèves : « Voyons, pourquoi êtes-vous ici, est-ce pour étudier l'art sérieux ou bien pour faire du Coinchon ? » Le mot du maître alla, comme une flèche, frapper la susceptibilité du jeune artiste, qui laissa du coup la palette, pour prendre l'ébauchoir, et se fit admettre dans l'atelier du sculpteur Auguste Dumont.

Si j'ai rappelé cette anecdote, c'est afin de remettre en mémoire le nom et le talent de ce caricaturiste original et plein de verve, tombé en héros sur le champ de bataille de Buzenval, le 19 janvier 1871 : aucune de ses œuvres ne figure sur les murs de la salle d'exposition, et, certes, leur place y était tout indiquée. Albert Coinchon n'est d'ailleurs pas le seul qui ait été oublié ; Carjat, Nadar, Bertall, Draner, Robida, Willette et bien d'autres ne sont pas représentés ; Cham et Gill le sont très imparfaitement. Telle qu'elle se comporte, cette réunion de caricatures offre pourtant un réel intérêt, et nous devons savoir gré à son principal promoteur, M. Armand Dayot, d'avoir eu l'audace de l'entreprendre. Des objections de tout ordre et de toute nature ont dû s'élever, de bien des côtés, pour entraver l'organisation d'une telle œuvre ; des craintes chimériques ont dû faire écarter plus d'un dessin qui serait venu heurter trop violemment certaines opinions politiques ou certaines relations extérieures. La fameuse lithographie intitulée : *L'ordre règne à Varsovie*, a été forcée de se replier en bon ordre ; il n'est plus admis, aujourd'hui, qu'on ait pu crier : « Vive la Pologne, Monsieur ! »

Pour suppléer à l'étalage restreint des caricatures politiques, il est vrai de dire qu'un amateur dévoué, M. Loys Brueyre, avait prêté une cinquantaine d'albums et de volumes, feuilletés par les visiteurs, avec plus ou moins de précaution, sur des tables disposées dans la glacière du rez-de-chaussée : j'ai même été scandalisé en constatant le sans-soin des gens du monde qui maniaient ces recueils d'images. M. Brueyre, outré de voir ses collections saccagées, s'est décidé à les retirer, au bout d'une quinzaine de jours ; mais combien de pièces rares auront été froissées et déchirées, combien, peut-être, auront manqué à l'appel ?

Je n'ai pas l'intention de refaire l'histoire de la Caricature, de cette audacieuse, complexe et caméléonesque gamine qui ricane, blague et cingle, allant de l'épigramme à la satire, de l'égratignure à la blessure. Longtemps dédaignée, honnie presque, la caricature est entrée aujourd'hui dans nos mœurs, elle constitue même une véritable forme de l'art ; odieuse et répulsive entre les mains

d'un barbouilleur et d'un ignorant, elle devient attractive et attachante, quand elle sort des doigts agiles et spirituels d'un véritable artiste, qu'il se nomme Léonard de Vinci ou Callot, Hogarth ou Goya, Carle Vernet ou Rowlandson, Daumier ou Gavarni. Je ne veux donc m'occuper, ici, que des caricatures relevant d'un sentiment d'art, et pour cela je n'ai qu'à passer en revue les cadres exposés au premier étage du palais de l'architecte Duban.

Voici d'abord Carle Vernet avec ses *Incroyables* et ses *Merveilleuses*, plus rapproché de la réalité que de l'exagération, accusant avec l'adroite ironie d'un crayon taillé en pointe, le déhanchement et le scintillement des Trénis, les modes extravagantes et ridicules des femmes du Directoire ; voilà Boilly avec quelques lithographies, *la Main-chaude, le Cabaret* et *les Joueurs des billes ;* elles donnent une idée suffisante de ce talent bon enfant. Rieur sans fiel, avec un brin d'émotion, Boilly était le Prud'hon des scènes de la vie privée, et le Girodet des têtes grimaçantes. Pigal, qui vient ensuite, est plus brutal dans sa facture, il accentue sans grâce, et avec une certaine rudesse de paysan, la vulgarité des types. Puis, c'est un vrai maître peintre, Decamps, dont la raillerie s'attaque au *Pieux monarque* Charles X, chasseur en chambre, tirant sur des petits lapins en carton.

Arrêtons-nous un instant devant les trois lithographies en couleur d'Achille Devéria : *Bonjour ; la Toilette de nuit*, et, surtout, devant : *Assez travaillé !* Cette dernière composition représente un romancier trop amoureux de sa copie et trop oublieux de sa maîtresse ; celle-ci, une jolie fille à moitié déshabillée, laisse entrevoir deux petits jumeaux ennemis de la littérature, et *pfut !* elle souffle la lumière à notre écrivailleur : « *Assez travaillé !* ». Cela fait partie de la peinture de mœurs. Il y aurait un bien intéressant chapitre à écrire sur l'œuvre d'Achille Devéria ; un élève de Baudelaire, seul, pourrait se risquer à en décrire toutes les pièces ; Baudelaire lui-même la rêvait peut-être cette page scabreuse, quand il écrivait, en 1843, les lignes suivantes : « Pendant de longues années, M. Achille Devéria a puisé, pour notre plaisir, dans son inépuisable fécondité, de ravissantes vignettes, de charmants petits tableaux d'intérieur, de gracieuses scènes de la vie élégante, comme nul keepsake, malgré les prétentions des réputations nouvelles, n'en a depuis édité. Il savait colorer la pierre lithographique ; tous ses dessins étaient pleins de charmes, distingués, et respiraient je ne sais quelle rêverie amère. Toutes ses femmes coquettes et doucement sensuelles étaient les idéalisations de celles que l'on avait vues et désirées le soir, dans les concerts, aux Bouffes, à l'Opéra ou dans les grands salons. Ces lithographies sont les représentantes fidèles de cette vie élégante et parfumée de la Restauration, sur laquelle plane, comme un ange protecteur, le romantique et blond fantôme de la duchesse de Berry. »

Grandville est représenté par une dizaine de dessins et huit lithographies. Les trois dessins, intitulés : *Processions politiques*, sont des plus importants, mais ne

caractérisent pas aussi bien le talent de l'artiste que les quelques planches empruntées aux *Métamorphoses du jour*, « le chef-d'œuvre de Grandville », suivant l'opinion de M. Victor Fournel, qui est aussi la nôtre. L'ingéniosité de ses métempsycoses paraît pourtant, quelquefois, un peu trop alambiquée, et la libre allure du crayon ne sauve pas toujours, par un trait d'esprit, la subtilité des minuties inventives. A ce jeu du transformisme tératologique, l'esprit du pauvre artiste s'est, en somme, troublé définitivement, et ce n'est pas sans émotion que nous relisons l'épitaphe qu'il s'était lui-même composée : « Ci-gît J.-J. Grandville. Il anima tout, fit tout vivre, parler et marcher, seul il ne sut pas faire son chemin. »

Traviès, qui fut pendant longtemps l'associé des succès de Grandville, dans le fameux journal de la *Caricature*, dirigé par Philipon, réapparaît avec ses chiffonniers, ses mendiants et son fameux bossu, dont le nom est resté célèbre. Ainsi que Minerve du cerveau de Zeus, Mayeux est sorti tout armé du cerveau de Traviès, faisant parade de sa gibbosité, de son air gouailleur, et de ses propos salés, avec ou sans accent aigu. Dans le tome troisième de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Ph. Burty lui a consacré un court article, qui nous apprend quelle circonstance comique a révélé à Traviès sa vocation de caricaturiste : « Traviès avait reçu de la nature un de ces nez qui sont comme une prédestination. Un jour, à défaut de modèles, il voulut faire sérieusement son propre portrait. Il le fit, hélas ! si ressemblant, il étudia si amoureusement les contours exagérés de cet organe, il fixa avec tant de bonheur sa physionomie d'oiseau sérieux et effrayé, qu'il fut le premier à éclater de rire en le voyant. Dès ce moment, sans quitter cependant ce qu'on nomme la grande peinture, Traviès fit paraître ces suites de caricatures qui ont égayé toute la génération de 1830. »

Henri Monnier vient à son tour, et nous présente l'enfant de son génie, Monsieur Joseph Prudhomme, cet ancêtre de Bouvard, ce saint Jean-Baptiste de Pécuchet. Ses aquarelles un peu noirâtres et tristes, ses dessins un peu monotones de facture sont relevés par ces légendes légendaires, dont il avait le secret : « *Ce sabre est le plus beau jour de ma vie* » ; ou bien : « *Oui, Monsieur, le char de l'État navigue sur un volcan* » ; ou bien encore : « *Je maintiens mon dire : Si Bonaparte fût resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône !* »

Les troupiers de Charlet qui se trouvent à côté lèvent les épaules, en grognant par habitude, et en jurant par hygiène. Ses vétérans, ses conscrits, ses vivandières ne sont pas des caricatures, ce sont les enfants du bataillon sacré, dont le sang a fait fleurir des coquelicots sur l'Europe entière ; moins épiques que ceux de Raffet, ils ont autant chauvinisé la France que les chansons de Béranger. Raffet qui vient avec ses fiers cavaliers défiler dans cette grande revue de la caricature, apparaît là, comme par aventure, car sa vision n'a rien de grotes-

que, et, même lorsqu'il veut rire, il rit comme sifflerait une balle, avec un air de vaillance superbe, en allant droit au but. Raffet était mieux qu'un caricaturiste, c'était un très grand artiste que les dures nécessités de la vie ont fait pencher sur la pierre lithographique, mais qui aurait été un peintre hors ligne, si les *napoléons d'or* avaient été plus nombreux dans sa bourse. A la vente des tableaux et objets d'art appartenant à Philippe Rousseau, nous avons vu un des rares tableaux de cet artiste, un véritable bijou, d'une coloration aussi fine qu'un Bonington, aussi brillante qu'un Delacroix; il représentait l'*Arrivée d'Abdel-Kader à Marseille,* et a été adjugé pour la somme relativement minime de deux mille francs.

Arrivons maintenant à Gavarni, ce caricaturiste malgré lui, qui avait dix fois plus de talent qu'il n'en faut pour être un vaudevilliste, et occuper aujourd'hui un fauteuil à l'Académie française. Ses aquarelles si proprettement lavées, ses dessins si finement linéamentés, avec la dextérité d'un calligraphe de génie, n'auraient assuré, pourtant, à son nom, qu'une modeste place dans l'art moderne, si l'humoriste n'était venu au secours de l'artiste, pour rédiger ses légendes, et donner à ses personnages la tournure d'esprit que leur attitude n'accuse pas toujours suffisamment. Le graveur pour mode se trahit quelquefois, avec trop de précision, dans l'œuvre de Gavarni, mais l'observateur boulevardier y apparaît avec l'élégance native de son tempérament, avec la crânerie de son indépendance naturelle. Il faut lire la belle étude que lui ont consacré les frères de Goncourt, en tenant compte de l'époque à laquelle ils ont été liés avec lui ; ils ont connu surtout le Gavarni misanthrope, le vieux lion philosophe, maugréant, en compagnie de son Thomas Vireloque, sur les souffrances humaines. « Misère et corde ! Misère et corde ! ». Je préfère me représenter Gavarni comme le jeune lion amoureux du Romantisme, jetant sur la pierre lithographique les *Ohé !* joyeux des chicards et des pierrettes, comme le coryphée des pimpantes lorettes, comme l'Actéon curieux de la femme. « La femme, sa grande affaire ! » ainsi qu'il l'avouait lui-même. Caricaturiste, philosophe, artiste, donnez à Gavarni le nom qu'il vous plaira, tournez son dessin dans le sens où vous voudrez, critiquez sa manière, déniez même l'originalité de son crayonnage, cela ne l'empêchera pas de rester l'un des traducteurs les plus émus et les plus vrais de toute une époque, où le scepticisme de la vie n'avait pas encore enlevé aux fleurs leur parfum, aux femmes leur attrait, aux artistes leur esprit.

Daumier avec sa bonne figure épanouie, son sourire malin et son clignement d'œil investigateur, vient opposer le contraste cherché par les littérateurs esthéticiens, à la physionomie doucement inquiète et aristocratique de Gavarni. Son dessin est comme sa personne, puissant et large, sans apprêt et sans maniérisme; Daumier n'épure pas la ligne, le contour, le profil ; il modèle grassement dans la forme, avec l'énergie d'un sculpteur de l'école de Michel-Ange ou de Puget, avec

l'exubérance d'un Jordaens. C'est un des premiers maîtres de l'école française, comme dessinateur; personne, mieux que lui, n'a su donner le souffle et le mouvement aux acteurs de l'estampe; ils vivent, discutent et s'agitent avec tant de vérité, qu'on entre immédiatement en communication avec eux, on les interpellerait volontiers, avec la certitude d'en obtenir une réponse.

L'œuvre de Daumier occupe une belle place à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, et c'est de toute justice; son buste sculpté par Alfred Lenoir est placé dans le vestibule d'entrée, vis-à-vis celui de Gavarni sculpté par Injalbert. Voilà déjà dix ans de cela, une exposition des Peintures et Dessins de Daumier avait lieu, dans les galeries Durand-Ruel, rue Le Peletier, et nous y avions vu les mêmes tableaux et les mêmes lithographies ; je me souviens, à ce propos, de l'enthousiasme de notre grand historien national, Henri Martin, pour le grand caricaturiste républicain. « Et lui aussi est historien ! » disait-il devant les lithographies du journal *la Caricature*.

On pourrait peut-être reprocher à la peinture de Daumier une certaine dureté, un parti-pris de l'emploi du noir à outrance ; pourtant quelles fines notes gris-bleuté il a tripotées sur sa palette, quels jolis tons rosâtres viennent sourire dans l'*Amateur d'estampes;* et les *Fugitifs !* ne dirait-on pas un Decamps ?

Je pourrais faire défiler ici les nombreuses séries dessinées par Daumier, les bas-bleus, les enfants terribles, les avocats, les magistrats, les Robert-Macaire, je préfère m'en tenir à une citation de M. Champfleury au sujet des *Actualités*, qui est encore d'actualité : « C'est dans *les Actualités* qu'il faut suivre la fin misérable de la République. Daumier y a peint, en traits ineffaçables, les médecins qui s'empressaient autour de la malade, lui tâtaient le pouls, hochaient la tête et donnaient des remèdes impuissants, hostiles ou dangereux. Dans cette série apparaît la bourgeoisie taquine, inquiète, révolutionnaire, réactionnaire, hardie, peureuse, qui ne savait alors ce qu'elle voulait. Fière d'avoir chassé son roi, elle sent que la République non plus ne sera pas difficile à renverser, et c'est dans ce but qu'elle s'allie avec les partis les plus opposés, cherchant une force quelconque dans un sabre ou dans un goupillon. »

J'aperçois ensuite quelques croquis de Durandeau, et son amusante lithographie des *Nuits de Monsieur Baudelaire*, qui a paru dans le dernier numéro du *Boulevard*, en 1862. Étienne Carjat et Pastelot collaboraient à cette même publication, dont le recueil complet est aujourd'hui assez rare.

Les peintures qu'on a exposées d'André Gill ne sont pas de ses meilleures œuvres, elles ont tout au plus le mérite de la curiosité, ainsi que le cadre contenant les derniers dessins exécutés à Charenton par le malheureux artiste. J'ai connu Gill en 1869, lorsqu'il venait de créer la *Parodie*, ce curieux petit journal fantasque et audacieux, auquel ont collaboré Albert Coinchon, Félix Regamey, Hadol, Sahib, Cros, d'Hervilly, Cabaner, Vermesch, etc. ; Gill était

alors en pleine verve, et les croquis dont il a illustré les pages de la *Parodie*, sont peut-être ses meilleurs; les dimensions restreintes du format s'opposaient d'ailleurs aux grossissements monstrueux qui s'étalaient à la première page de *la Lune* ou de *l'Éclipse*, et ce n'était pas un mal. Les portraits-charges qui visent au colossal dépassent vraiment les bornes permises à la caricature; rien de plus épouvantable et de terrifiant que les premiers dessins de Gilbert-Martin dans le *Philosophe*, rien de moins artiste que les gigantesques portraits signés, je crois, par Mayer, dans le journal *le Géant*. André Gill avait certes, pour lui, l'invention, l'audace et la confiance en lui-même, tout ce qu'il faut pour plaisanter avec aisance les grands du jour et les petits du lendemain ; mais la nécessité de produire toujours et quand même est venue atrophier trop tôt son cerveau de poète; toutes ces grosses têtes se sont vengées de lui, en venant hanter ses rêves d'hôpital. Peut-être aussi lui est-il réapparu, *ce très cher crevé de Cupidon !* au milieu du cauchemar de l'homme éveillé, qui entend hurler ses compagnons de geôle.

Le portrait-charge, consistant à faire reposer une tête énorme sur un petit corps, a été traité d'une façon toute particulière par Eugène Giraud le peintre, et la réunion des soixante-cinq aquarelles de la collection du comte de Nieuwerkerke est une des grandes attractions de l'exposition de la Caricature; à part quelques-uns, qui ont été traités avec un parti pris de déformation dans les traits des personnages représentés, l'ensemble de cette galerie de binettes contemporaines équivaut à une galerie de portraits sérieux et plus ressemblants que toutes les photographies existantes de ces artistes, de ces gens de lettres, de ces savants. Le *Flaubert*, le *Charles Garnier*, le *Carpeaux* sont étonnants de vérité, et serviront à fixer, dans l'avenir, leurs physionomies si caractéristiques. Eugène Giraud, qui était un peintre de talent, a toujours adoré peinturlurer des charges, et je crois posséder une des premières qu'il eût faites, elle représente son blond frère Charles, accoutré d'une veste rapiécetée de toutes couleurs, et très occupé à fumer une grande pipe en porcelaine. Cela est signé : E. GIRAUD FRATRI SUO. ROMÆ. ANNO DOM. M.D.CCC.XXXVI.

En sortant de la galerie des dessins, on a devant soi une vitrine pleine des figurines sculptées par Dantan ; au milieu d'elles, se détache un véritable chef-d'œuvre, une sculpture de Daumier, c'est une statuette en plâtre de « *Ratapoil* », tirée de la collection de M. Geoffroy Dechaume. Quelle crâne tournure! et comme il a l'air de vous dire : « Riez, riez bien, mes agneaux, rira bien, qui rira le dernier ! » ..... c'est ce que nous verrons... !

MAURICE DU SEIGNEUR.



POÉSIES

L'ÉVENTAIL

Belle encor sous ses cheveux blancs,
L'aïeule, indolemment pensive,
Sourit aux souvenirs tremblants
Qui passent comme à la dérive.

Le frêle éventail qu'elle tient
Sans hâte s'abaisse et s'élève,
Et semble en ce doux va-et-vient
Le vol paresseux de son rêve.

Or, cet éventail est vraiment
En soi-même une chose exquise.
Jadis un duc au goût charmant
Le fit faire pour la marquise.

Dans la soie aux frissons légers,
Quand s'ouvrent les branches d'ivoire,
On voit un couple de bergers
Brodés en or sur fond de moire.

Autour d'eux des moutons d'argent
Broutent une fine herbe bleue,
Sous l'œil d'un toutou diligent,
Fort grave et portant haut la queue.

Çà et là des paons radieux
Étalent, parures insignes,
Leurs plumages étoilés d'yeux
Que semblent jalouser des cygnes.

On a peint de l'autre côté
Vénus, nue, adorable et fière ;
Et sur les vagues sa beauté
Laisse un sillage de lumière.

Près d'elle un Cupidon narquois,
Que cette clarté blonde arrose,
Attache un tout petit carquois,
En sautoir, sur son bedon rose.

Le tout s'enjolive de fleurs :
Muguets, lilas, iris, pensées,
Dans une gamme de couleurs
Délicatement nuancées.

La marquise, nonchalamment,
Poursuit son rêve ; et le silence
N'est troublé que du battement
De l'éventail qu'elle balance.

Les chères tendresses, en chœur,
Leur gaîté, leur mélancolie,
Défilent en son pauvre cœur
Où demeure un grain de folie.

Elle revoit maint amoureux,
Dans un lointain crépusculaire...
Le mouvement des doigts fiévreux
Ou s'alentit ou s'accélère.

L'éventail aux éclairs rosés,
Comme si la soie était fée,
Fait un vague bruit de baisers
Et de tendre plainte étouffée.

On le croirait parfois vivant,
A la façon dont il palpite,
Et dont, allègre et triomphant,
Son battement se précipite.

Parfois, comme pris de regret,
Il s'alanguit et va plus calme,
Quasi se berce, et l'on dirait
L'oscillation d'une palme.

Parfois, s'arrêtant à demi,
On croit voir, dans la main pâmée,
Un grand papillon endormi
Dont l'aile ne s'est point fermée.

Soudain l'aile de pourpre et d'or,
Ainsi que d'un choc effarée,
Comme pour un rapide essor,
Vibre, vermeille et diaprée.

Voici que, sur le bras fluet
Dardant un furtif reflet rose,
Il rythme un joli menuet
De Mozart ou de Cimarose.

Menuet autrefois dansé
En un froufrou de fanfreluches ;
Noble et gravement cadencé,
Où l'Amour dressa ses embûches.

Marquise, l'air délicieux
A pour vous de bien tristes charmes,
Que l'éventail, voilant vos yeux,
S'y mouille de deux grosses larmes !

THÉODORE MAURER.

LA BALLADE DES POÈTES

A François Coppée

A suivre ces aventureux
L'aigle même perdrait sa peine,
Car l'étoile la plus lointaine
N'a rien de caché pour leurs yeux.
Après avoir avec les Dieux
Vidé la coupe d'ambroisie,
Ils nous apportent, radieux,
La fraîche fleur de poésie.

De son parfum mystérieux
Elle embaume la nuit sereine;
Elle fait oublier la peine,
Réconfortant les malheureux.
Pour nous rendre moins rigoureux
Les jours mauvais, Dieu l'a choisie,
La fleur qu'on cueille aux pays bleus,
La fraîche fleur de poésie.

Des trésors les plus précieux
Elle dispose en souveraine;
Et sans elle la gloire est vaine,
Comme les soupirs amoureux.
Des lauriers et des doux aveux
Bien vite l'on se rassasie,
Dès que l'on voit s'éloigner d'eux
La fraîche fleur de poésie.

ENVOI

Vous que guide la Fantaisie,
Rêveurs! avec un soin pieux
Conservez-nous ce don des cieux,
La fraîche fleur de poésie.

ÉDOUARD MARSAND.



CHRONIQUE



Tout le monde avait remarqué au Salon de sculpture, il y a sept ou huit ans, des têtes fort étranges. Posées à plat sur un socle, les yeux fermés, elles ressemblaient à des têtes coupées. Si notre mémoire est fidèle, il y en avait quatre, dont une représentait Charles Ier après la décapitation; et elles étaient attribuées, dans le catalogue, à deux frères du nom de Carriès. Elles déroutaient l'esprit par un contraste bizarre entre l'exécution des cheveux, qui sentait le chic, et celle des chairs, tellement voisine de la nature, que certains observateurs attentifs se demandaient s'ils n'avaient pas affaire à des moulages habilement pris sur le vivant. Des discussions s'engagèrent là-dessus; elles sont fort oubliées aujourd'hui.

Existait-il réellement deux frères, ou bien l'auteur avait-il séparé ses deux prénoms pour avoir le droit d'exposer quatre ouvrages d'un seul coup et pour attirer ainsi plus vivement l'attention publique? C'est un point d'histoire que nous livrons aux archéologues futurs.

Quoi qu'il en soit, une ou deux années après, M. Joseph Carriès reparut tout seul, d'abord au Salon, puis dans une exposition privée, au Cercle de la rue Vivienne. Cette fois le mystère était moindre. Une partie, au moins, des œuvres exposées écartait la question du moulage sur nature. A supposer qu'il eût vraiment employé par exception ce procédé commode, l'artiste montrait qu'il pouvait s'en passer. En effet, à côté de têtes coupées ou endormies, on voyait des bustes d'une exécution peut-être moins intime, mais très dégagés, très expressifs, très curieux d'arrangement. Il y avait, entr'autres, un portrait fort ressemblant

d'Auguste Vacquerie ; et l'on ne pouvait pas imaginer un instant que le célèbre auteur de *Tragaldabas* et des *Funérailles de l'Honneur* eût consenti à laisser couvrir son visage d'une couche de plâtre ou seulement de gélatine pour le plaisir de mystifier le public. Décidément ce sculpteur, avec ses inventions fantaisistes, était quelqu'un.

Pendant cinq ou six années, personne n'entendit plus parler de lui. Son souvenir nous était resté comme celui d'un rêve lointain ; mais voilà qu'il vient de reparaître, et cela dans des conditions excellentes pour sa renommée. Une trentaine de ses ouvrages ont été exposés pendant quinze jours chez M. M.-D., non pas publiquement, mais pour les amis de la maison et pour les amis de ses amis. C'était une exposition unique en son genre. Dans l'harmonie discrète de ce milieu, la crudité des plâtres ou même la blancheur plus atténuée des marbres aurait peut-être détonné : mais M. Carriès est un chercheur subtil qui, retournant à la polychromie du moyen âge, rêve d'ajouter au charme sérieux de la sculpture les caresses de la couleur. Recherche difficile, mais séduisante. Ses plâtres, mélangés de substances colorantes, ont des tons de vieux tableaux ; la cire est une des substances qu'il emploie le plus volontiers ; la patine verte ou brune des bronzes, que nos yeux modernes ont pris l'habitude de trouver suffisamment intéressante, devient, dans les bronzes de M. Carriès, un ton indéfinissable, celui d'une riche matière où dominerait l'argent. Des chapeaux à grands bords, des capuchons profonds, des collerettes, des chiffonnements d'étoffes viennent encore superposer à la couleur les riches effets de la lumière et de l'ombre.

Tout cela est d'un art qui peut ne pas plaire à tous, mais qui n'a décidément rien de banal. D'ailleurs l'ensemble de l'œuvre présente une telle variété, que les goûts les plus divers peuvent y trouver quelque satisfaction. Ceux qui aiment le pittoresque, les types truculents, la nature étudiée presque à l'excès dans les détails des vêtements, des cheveux et des rides, rencontreront là amplement de quoi se contenter : le buste de Frans Hals, par exemple, qui représente le peintre de Harlem épanoui, sanguin, bien vivant et bon vivant, — semblable, en un mot, à sa peinture, — est un des plus brillants et des plus agréables spécimens du genre pittoresque. Pour notre part, nous avons donné nos réelles sympathies à des ouvrages d'une inspiration plus simple : une ou deux têtes d'enfants, un buste d'adolescent moderne, un Saint-Louis jeune, deux charmantes têtes de jeunes filles coiffées du béguin, qui rappellent un peu, par la simplicité de la vision et par la douceur du sentiment, les bustes italiens ou français du xve siècle.

Certes, il faut se méfier des enfants perdus de l'art qui essaient, par leurs fantaisies aventureuses, de faire oublier en eux l'absence de cette sévère discipline sans laquelle il n'y a pas de vrais maîtres ; mais quand un artiste montre dans

certaines de ses œuvres ce respect de la discipline, ses accès d'école buissonnière peuvent être non seulement tolérés, mais par ci par là encouragés. Tel est le cas pour M. Carriès.

Nous retrouverons sans doute quelque part, en face du grand public, l'œuvre de cet artiste curieux.

Notre collaborateur, M. Alfred Robaut, nous adresse la lettre suivante, qui se rapporte à l'étude sur *Alexis Peyrotte, peintre et dessinateur*, publiée dans notre précédente livraison (Voir ci-dessus, p. 341).

Monsieur le Directeur de l'*Artiste*,

Presque au moment où paraissait votre dernier numéro, avait lieu à l'hôtel Drouot une vente de dessins anciens parmi lesquels figuraient deux gouaches de Peyrotte. J'en avais été averti trop tard pour vous prier d'insérer une note additionnelle à l'article que j'ai publié sur cet artiste dans votre Revue.

Voici quelles sont ces gouaches, vos lecteurs jugeront ainsi de leur importance :

L'une est la répétition, avec quelques changements dans la disposition, la teinte des costumes et les physionomies, des *Singes politiques aux Tuileries*, décrite et reproduite dans votre dernier numéro.

L'autre, qui est de la même dimension que la précédente (30 sur 40 cent.) et lui fait pendant, est une composition du plus haut goût et d'un esprit incroyable. Dans un grand salon de jeu sont réunis neuf personnages, tous singes costumés. Presque au centre vers la gauche, quatre d'entr'eux, dont deux femmes, sont assis autour d'une table, jouant aux cartes avec une grande animation; au milieu du cadre, deux hommes, dont un abbé, sont debout, appuyés sur le dos des chaises, et conseillent les joueurs. Un peu plus à droite au premier plan, une petite fille, en taquinant un caniche qui se sauve, tombe avec une chaise, auprès de deux autres chiens, dont l'un se gratte et l'autre se retourne en aboyant vers un couple que le badinage d'amour intéresse dans un petit coin, bien autrement que les cartes, à en juger par l'enlacement du groupe. Comme toujours, chez Peyrotte, les costumes captivent par la précision et le détail, si bien qu'on dénommerait les étoffes dont ils sont faits ; puis c'est l'heureux assemblage de leurs teintes qui trahit le goût et la main d'un artiste aussi habile à disposer ses tons qu'à inventer la plus heureuse combinaison de lignes dans le balancement solide des groupes.

Quant à l'appartement, on sait, par les gravures du temps, quelle adresse apportaient ces consciencieux artistes à inventorier, pour ainsi dire, à la pointe du crayon, tout ce que l'on peut trouver dans les moindres détours. De même ici :

c'est d'abord à gauche, au premier plan, une petite niche à chien, servant au besoin de tabouret. Tout auprès traînent une assiette et des débris d'aliments laissés par le favori. Plus haut est une haute porte vitrée, dont les rideaux tirés permettent de voir des jardins. En face de nous, au-dessous d'une corniche festonnée et dorée ; une tenture rouge damassée à ramages plus foncés, serait à elle seule la signature du maître. Sur cette tapisserie sont accrochés deux portraits, homme et femme en buste — des singes, bien entendu. Entre ces deux cadres, passe une cage d'oiseau, retenue au plafond par un long cordon ; au fond, à droite, au-dessus du couple amoureux, une porte avec son rideau-portière est surmontée d'un paysage. Enfin, contre le bord droit, une délicieuse pendule dorée à cadran bleu, est posée sur son piétement élevé.

Faut-il dire maintenant que ces deux œuvres sont loin d'être aussi châtiées comme exécution, que le précieux objet décrit en mai dernier ? Oui, sinon on ne s'expliquerait pas le peu de lutte qu'on apporta aux enchères. Et puis la gouache est si près de ressembler à un carré de papier peint, quand elle a été exposée trop longtemps à la grande lumière, avant d'avoir subi un léger vernis d'eau gommée ! Il n'en est pas moins vrai que les connaisseurs sauront bien les admirer, car elles renferment toute la verve de Peyrotte, à sa plus haute puissance.

C'est désormais au Musée de Carpentras qu'on pourra les voir, puisque l'intelligente administration qui s'était fait représenter à la vente, par M. Jules Laurens, le très sympathique artiste, s'en est rendu propriétaire.

Pourquoi nos bonnes villes de province n'agissent-elles pas ainsi plus souvent ? Est-il rien de plus noble, en effet, que d'honorer ses enfants en les faisant surtout connaître chez soi. C'est là, pensons-nous, le meilleur esprit de clocher.

S'il m'était permis, à ce sujet, de donner aux administrateurs des Musées des départements un conseil utile, je leur dirais : Ayez à Paris — bien entendu, en dehors de vos députés, hommes trop exclusivement politiques — un représentant d'art et d'instruction, qui vous tienne au courant de ce qui peut intéresser votre cité. Choisissez-le parmi ceux qui, dans une situation indépendante, ont fait leurs preuves et ont donné à leur pays des gages d'attachement, et dont les occupations sont telles qu'ils puissent vous consacrer des loisirs. Consultez-les, mettez-les en rapport avec les diverses commissions artistiques, faites-en vos mandataires de confiance dans les ventes publiques. Ils demeureront ainsi vos concitoyens honoraires et se dévoueront à toutes les bonnes causes qui concernent vos collections d'art.

Agréez, Monsieur le Directeur, mes cordiales salutations,

Alfred Robaut.

Paris, le 22 mai 1888.

L'Académie des Beaux-Arts a procédé au remplacement de M. Questel, membre de la section d'architecture, décédé. Après avoir pris connaissance, par l'organe de M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel, des lettres de candidature adressées à la compagnie, la section d'architecture a présenté ses candidats dans l'ordre suivant :

1° M. Ancelet; 2° M. Pascal; 3° M. Normand; 4° M. Coquard; 5° M. Guadet. MM. Sédille et Guillaume ont été ajoutés à la liste par l'Académie.

Il a fallu onze tours de scrutin pour obtenir l'élection. Au onzième tour, M. Coquard a été élu par 18 voix contre 17 accordées à M. Normand.

Le prix Monbinne (prix triennal de la valeur de 3,000 francs) est décerné à la presque unanimité à M. Lalo pour son opéra le *Roi d'Ys*.

La cantate, choisie pour le concours du Grand Prix de composition musicale, a pour titre *Velléda* et est l'œuvre de M. Beissier.

L'Académie a adopté, pour le concours Bordin de 1890, le sujet suivant : « De la musique en France et particulièrement de la musique dramatique depuis le milieu du dix-huitième siècle. »

L'administration rappelle aux artistes français que ceux d'entre eux qui sont dans l'intention de prendre part à l'Exposition universelle de 1889, section des beaux-arts, doivent déposer ou faire déposer au commissariat des expositions, palais des Champs-Elysées, porte I, du 15 mai au 1er juin, la liste signée par eux des ouvrages qu'ils désirent exposer. Chacun des cinq genres désignés au règlement devra faire l'objet d'une liste séparée.

Le jury d'admission examinera du 1er juin au 1er juillet les listes envoyées. Il dressera d'après ces listes un état des ouvrages admis d'office. Les artistes seront avisés avant le 15 juillet.

Les ouvrages qui n'auraient pas été admis d'office sur le vu des listes, ou ceux que les artistes présenteraient en surplus, devront être déposés, du 5 au 20 janvier 1889, au palais des Champs-Élysées, porte I, pour y être examinés par le jury.

Les ouvrages admis d'office seront déposés au palais du Champ de Mars, du 15 au 20 mars 1889.

Les artistes étrangers, dont le pays ne sera pas présenté par un commissariat général ou un comité national, devront adresser leurs demandes à M. le directeur des beaux-arts, au commissariat des expositions, palais des Champs-Élysées, porte I, avant le 15 mai 1888. Un jury spécial prononcera sur l'admission de leurs œuvres. Les ouvrages que ce jury désirera examiner *de visu* devront être remis *franco* au palais des Champs-Élysées, du 5 au 20 décembre 1888, accompagnés d'une notice remplie et signée par l'artiste.

Un double concours vient d'avoir lieu pour la décoration des mairies d'Arcueil-Cachan et Nogent-sur-Marne. Le jury spécialement institué pour désigner les candidats admis à participer à une deuxième épreuve, après laquelle sera opéré le choix définitif pour l'exécution des peintures décoratives, a rendu son jugement. Pour la mairie d'Arcueil-Cachan, il a fixé son choix sur les projets de MM. Vimont, Bramtot, Baudouin ; pour la mairie de Nogent-sur-Marne, sur ceux de MM. Leenhardt, Debon, Weisse, Ary Renan.

La commission de la décoration picturale de l'Hôtel-de-Ville vient de désigner parmi les noms à proposer au conseil municipal, ceux de MM. Joseph Blanc et Schommer, pour les coupoles placées au-dessus des vestibules des deux grands escaliers.

Elle a également admis, pour les paysages et des vues des environs de Paris, dans les galeries, au pourtour des grands escaliers, les noms de : MM. Bernier, Victor Binet, Emile Breton, Busson, Charnay, Delahaye, Demont, Gosselin, Hanoteau, Lelièvre, Emile Michel, Pointelin, Raffaelli, Vayson, Yon, Zuber.

On sait que la Ville de Paris institue tous les trois ans un concours musical, dont le sujet est une symphonie avec chœurs et orchestre. Un prix de 10,000 fr. est décerné au lauréat.

Quatorze partitions avaient été adressées à la préfecture de la Seine et, après un premier examen, trois partitions avaient été réservées : *Gaël*, de M. Garnier, *Sita*, de M. Geldage, et *Velléda*, de M. Lucien Lambert.

Le jury du concours s'est réuni dans le cabinet de M. Poubelle, au pavillon de Flore, pour le classement définitif. Etaient présents : MM. Poubelle, président ; Boll, Despatys, Hattat, Levraud, Émile Richard, conseillers municipaux, et MM. Chabrier, Jules Claretie, Édouard Colonne, Léo Delibes, Duvernoy, Benjamin Godard, Guiraud, Vincent d'Indy, Lavignac, Charles Lefebvre et Schœlcher. Puis MM. Armand Renaud, secrétaire ; Brown et Guérin, secrétaires adjoints.

Le jury, à la majorité de 10 voix contre 6 et 1 bulletin blanc, a décidé qu'il n'y avait pas lieu de donner de prix. Un membre demanda que l'on accordât tout au moins une prime de 6.000 francs. Mais le règlement s'y oppose d'une manière formelle.

Toutefois, à l'unanimité, le jury a émis le vœu qu'un nouveau concours fût ouvert dès la fin de l'année. En outre, la question de la mise à la disposition des concurrents d'un livret facultatif et celle de la possibilité de l'anonymat ont été

soulevées. Des propositions doivent être faites à ce sujet, au conseil municipal.

Il va sans dire que le concours supplémentaire n'empêchera nullement le concours ordinaire qui doit avoir lieu en 1891.

Le jury chargé de choisir, dans le concours qui vient d'avoir lieu, le meilleur poème, *Quatre-vingt-neuf, chant séculaire*, s'est réuni sous la présidence de M. Théodore de Banville et a décerné une première médaille de trois mille francs à M. Gabriel Vicaire. Une seconde médaille de mille francs a été accordée à M. Claude Couturier.

En vertu d'un arrêté du ministre du Commerce et de l'Industrie, un concours est ouvert, entre tous les compositeurs français, pour l'œuvre musicale, avec soli, chœurs et orchestres, qui sera composée sur le poème de M. Vicaire. Il sera décerné : un premier prix de 5.000 francs, un second prix de 2.000 francs, un troisième prix de 1.000 francs ; une ou deux mentions honorables, de 500 francs chacune, pourront être accordées par le jury, s'il y a lieu. La partition qui aura obtenu le premier prix sera exécutée lors de la distribution des récompenses de l'Exposition universelle.

Par décret, est approuvé l'arrêté par lequel M. le préfet de la Seine a attribué à une voie publique de Paris la dénomination d'*Alphonse de Neuville.*

Le comité parisien des fêtes du centenaire de la révolution du Dauphiné en 1788, a demandé à plusieurs artistes des projets de médaille commémorative. Le modèle de M. Émile Soldi a été choisi.

Dans une des dernières séances du conseil municipal de Paris, il a été résolu qu'une statue serait élevée à Condorcet. L'emplacement choisi est le refuge situé sur le quai Conti, entre l'hôtel de la Monnaie et le palais Mazarin. Ce monument sera ainsi placé symétriquement à la statue de Voltaire qui se dresse, depuis ces dernières années, sur le quai Malaquais, et confine à l'aile gauche de l'Institut. La statue de Condorcet sera mise au concours entre les sculpteurs français.

Au coin du boulevard Saint-Germain et de la rue de Poissy, on est en ce moment occupé à pratiquer des fouilles pour établir les fondations d'une maison. Ces travaux ont révélé les restes d'une ancienne église, dépendant du couvent des Bernardins, église qui, d'ailleurs, n'a jamais été complètement édifiée. Les traces de ce monument que mettent à jour les travaux actuels sont néanmoins fort intéressantes. On voit, en effet, des fenêtres ogivales d'une grande élégance, et, dans le sol que défoncent les ouvriers, on retrouve la partie inférieure de quelques fûts de colonne.

La caserne de sapeurs-pompiers de la rue de Poissy, contiguë à cet emplacement, est elle-même installée dans une dépendance de cet ancien couvent, et les aménagements, nécessités par son affectation actuelle, n'ont rien enlevé d'ailleurs à la physionomie primitive de l'édifice; là aussi on retrouve de vastes fenêtres en ogive et des voûtes à nervures, d'un très beau caractère.

Ce ne sont pas les seuls vestiges archéologiques de ce quartier, car, à quelques pas de là, à l'endroit même où s'opèrent les fouilles en question, on remarque, sur une longueur d'une vingtaine de mètres, une portion du mur d'enceinte que Philippe-Auguste fit construire autour de Paris ; d'autres fragments se voient encore à la rue Clovis, aux environs des bâtiments de l'École polytechnique.

Ainsi que nous l'avons précédemment annoncé, ce n'est plus à la Sorbonne, mais à l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts que se réunissent les sociétés des Beaux-Arts des départements. La douzième session, qui a été tenue au courant de ce mois, a été ouverte par M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, qui a prononcé une allocution dans laquelle il a constaté l'importance progressive prise par ces réunions ; au lieu des quarante sociétés et des vingt-quatre délégués envoyés par elles au congrès de 1878, nous nous trouvons, a-t-il dit, cette année en présence de trois cent-soixante sociétés, représentées par cent soixante-huit délégués.

Parmi les communications dont il a été donné lecture à ces réunions, nous signalerons : une étude de M. Rabeau concernant les sculptures du musée de Troyes; un travail de M. Rondot sur l'art du bois à Lyon au quinzième et au seizième siècle, et sur la céramique lyonnaise, du quatorzième au dix-huitième siècle; une biographie, par M. Roman, du peintre Pierre Gourdelle, qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle; des observations de M. Jarry, d'après des documents nouveaux, sur la date de la construction et le nom du premier architecte du château de Chambord; l'auteur n'admet pas que Pierre Nepveu fut le premier et le seul architecte du château; il croit que Denis Sourdeau,

originaire de Loches, fut nommé à ce poste dès 1519 par l'influence de François de Pontbriaux.

On sait que toutes les communications qui font l'objet de ces réunions, sont intégralement publiées chaque année, en un précieux recueil, par les soins du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

En même temps, les sociétés savantes des départements, de leur côté, tenaient leur congrès au ministère de la rue de Grenelle. A l'une des séances, il a été révélé un fait très regrettable, dont il est urgent que l'autorité compétente s'occupe activement, si toutefois il est encore temps qu'elle intervienne utilement pour remédier au mauvais vouloir d'une municipalité ignorante.

Il existe, à Bourges, un curieux monument de l'art du quinzième siècle, l'hôtel Cujas, destiné à servir d'abri aux antiquités de la cité qui fut l'*Avaricum* des *Commentaires* de César : l'état de délabrement de ce monument est lamentable. Il y a deux ans, le congrès avait signalé l'urgence des réparations à y faire, pour assurer la conservation des monuments réunis dans cet édifice, et exprimé le vœu qu'on prît les mesures nécessaires. La commission des monuments historiques, parmi lesquels l'hôtel Cujas est classé, après avoir pris connaissance du projet de restauration à elle soumis par la municipalité de Bourges, avait demandé quelques modifications, qui ne furent pas acceptées par le maire. Cependant, la toiture n'existait plus, et l'hôtel Cujas n'abritait point contre les intempéries les monuments qu'on y avait plutôt jetés pêle-mêle que classés. Informée de la situation, la commission chargea un inspecteur des monuments du centre d'exécuter les travaux indispensables à la conservation des antiquités. Le maire refusa de livrer les clefs. L'hôtel est présentement en ruine et la destruction des monuments à peu près consommée.

Tels sont les faits déplorables que M. de Goy dénonce à la réunion et dont MM. R. de Lasteyrie et Buhot de Kersers confirment tous les détails. La section du congrès, faisant appel au concours de la presse, émet un vote unanime tendant à porter devant l'autorité compétente les réclamations de tous ceux qui s'intéressent au respect de nos antiquités nationales et qui, conformément à la loi, désirent le plus tôt possible la solution de ce conflit.

Malgré l'édiction d'une loi fort sévère, malgré l'active surveillance exercée par les autorités, le commerce et l'exportation des antiquités grecques n'a jamais complètement cessé. *Le Temps* publie à ce sujet de curieux détails et de graves révélations sur certains faits que le gouvernement grec est, parait-il, bien

décidé à réprimer rigoureusement. D'après la législation en vigueur, motivée par l'abus qui se fit, de tout temps, de l'exportation des chefs d'œuvre de l'antiquité grecque, tout objet d'art découvert sur le sol hellénique par un particulier, même dans une propriété privée, appartient à l'État, et la déclaration doit en être faite dans les trois jours. Si, pourtant, les musées grecs possèdent déjà un exemplaire de l'objet d'art trouvé, celui-ci peut redevenir la propriété de la personne qui l'a découvert, à la condition cependant qu'elle ne l'expédiera pas en dehors des limites du royaume. Car l'État grec prohibe absolument le commerce international des œuvres d'art provenant des fouilles. Il en est de même pour le cas où l'objet d'art aurait été découvert sur des propriétés nationales. Le propriétaire doit faire sa déclaration sans aucun délai et sa découverte ne lui appartient pas. Bien mieux encore, si l'autorisation est accordée à un particulier d'avoir en sa possession quelques œuvres d'art antiques, celles-ci doivent être cataloguées et leur propriétaire, s'il veut emporter sa collection avec lui à l'étranger, doit s'engager à la rapporter en Grèce au bout d'un certain temps.

En revanche, pour favoriser les fouilles, — celles par exemple de Schlieman et de tant d'autres, — l'État grec peut abandonner la « propriété artistique », c'est-à-dire le droit de reproduction des œuvres qui ont été trouvées. Mais, par une fiction de la loi, sitôt qu'une œuvre antique quitte le territoire grec, elle redevient la propriété de l'État, et ceux qui l'ont expédiée tombent immédiatement sous le coup du Code pénal.

Néanmoins, depuis l'édiction de cette loi jusqu'à nos jours, les marchés de Paris et de Londres ont été continuellement alimentés, par la contrebande, en œuvres d'art. Les musées même, le musée du Louvre, par exemple, n'ont pas hésité, en diverses circonstances, à acheter les pièces intéressantes qui leur étaient offertes. Rien, du reste, dans les codes français ne s'opposait à ce qu'ils se les appropriassent. Etait-ce à l'insu du gouvernement grec que se faisait ce commerce? Était-ce l'impossibilité d'intenter contre les fauteurs une action légale? Le fait est que depuis vingt ans ce commerce s'exerça sans être autrement inquiété que par les difficultés et les risques de l'expédition. Il s'exerça même — affirme *le Temps* — avec la complicité des douaniers grecs, qui se chargeaient volontiers du transport des caisses contenant des œuvres d'art et qui les déclaraient contenir de vieux effets.

C'est ainsi que de grandes richesses artistiques sortirent de Grèce, jusqu'au moment où l'on put enfin mettre la main sur quelques-uns des auteurs de cette exportation quasi frauduleuse. On apprit, en effet, qu'un avocat fort connu à Athènes faisait chaque année des envois considérables d'œuvres d'art à un intermédiaire habitant Paris. Parmi ces envois il en est quelques-uns d'une très grande valeur. Un buste d'Athéné, entre autres, qui se trouve à Londres en ce moment dans une exposition, est une fort belle œuvre. Ce buste est-il vendu?

L'Etat grec le récupérera-t-il? On l'ignore encore. On a pu seulement saisir à Paris des cartes d'entrée pour l'exposition de ce buste, cartes qui portent, en anglais, le prospectus suivant :

« Le buste d'Athéné — sculpté en marbre pentélique, récemment découvert à Athènes, sur la tête duquel se trouve l'Acropole arrangée en couronne, avec le Parthénon, l'Érechteum et d'autres temples situés dans son enceinte. Cette œuvre passe pour avoir été exécutée 200 ans avant Jésus-Christ et constitue une des plus remarquables découvertes qu'on ait faites durant ces dernières années.

« D'autres œuvres moins remarquables, en marbre et en bronze, ont été découvertes avec cette statue et sont exposées dans le même atelier. »

M. Manolopoulos, vice-consul de Grèce, fut chargé par son gouvernement de faire une enquête au sujet de ces envois d'antiquités. Puis, lorsque des renseignements certains furent obtenus sur le caractère délictueux de ce commerce, une commission rogatoire fut envoyée à Paris pour réclamer la saisie des œuvres d'art trouvées en possession des sujets grecs qui servaient d'intermédiaires aux exportateurs d'antiquités grecques. M. Dulac, commissaire aux délégations judiciaires, se mit très obligeamment au service des intérêts du gouvernement grec et des perquisitions furent opérées chez M. C..., où l'on saisissait des statuettes de Tanagra, chez M. A..., où l'on trouvait des bijoux d'une grande valeur et des vases de la belle époque. Un M. G... avait précédemment envoyé au consulat grec trois caisses d'œuvres d'art, en apprenant que le gouvernement grec se préoccupait de rentrer en leur possession. Tous ces objets ont été mis sous scellés et déposés au parquet.

L'affaire en est là. D'après le journal précité, auquel nous empruntons ces renseignements, les perquisitions n'en resteront pas à celles qui ont été faites ; notre confrère déclare même qu'une quinzaine de personnes au moins seraient impliquées dans ce commerce frauduleux.

On a découvert, en démolissant à Londres une maison de New-Bond-Street, une toile roulée, en assez mauvais état, mais qui est, paraît-il, une œuvre superbe de Gainsborough, représentant le portrait de la duchesse de Devonshire.

A l'occasion de la reprise d'*Adrienne Lecouvreur* à la Comédie-Française, Mme la vicomtesse de Janzé a généreusement fait don à ce théâtre d'un beau portrait au pastel du maréchal Maurice de Saxe, par Latour. Mais on prétend que l'acceptation de ce cadeau n'ira pas sans quelques difficultés soulevées par

le formalisme administratif. Le foyer des artistes étant réservé aux portraits des acteurs morts, les salles du comité à ceux des auteurs, il n'y aurait pas de place possible, paraît-il, au Théâtre-Français, pour cette remarquable œuvre d'art.

A la suite du décès de M. Castagnary, directeur des Beaux-Arts, M. Roger Marx, secrétaire de la direction des Beaux-Arts, a remis sa démission à M. Lockroy.

Voici les résultats des principales ventes artistiques qui ont eu lieu dans le courant de ce mois :

La collection Albert Goupil, l'une des plus importantes en objets d'art, tapisseries, meubles anciens, costumes, etc., comprenait aussi des tableaux et des sculptures remarquables ; nous mentionnerons les prix d'adjudication obtenus à l'hôtel Drouot par les œuvres comprises dans ces deux catégories. Parmi les tableaux : *Portrait d'Ingres adolescent*, par David, demande 2,000 fr., vendu 3,000 fr. ; *Hussards chargeant les cosaques*, par Detaille, 3,000 fr. ; le *Collectionneur*, étude, par Fortuny, 1,500 fr. ; *Tête de jeune fille blonde*, par Jacquet, 1,600 fr. ; ce sont surtout les quatorze dessins d'Ingres qui se sont bien vendus : *Portrait de Mme Haudebourt-Lescot*, demande 5,000 fr., vendu 6,300 fr. ; *Portrait de Mlle de Montgolfier*, que M. Alfred Stevens avait vendu 500 fr. il y a quelques années, 2,700 fr. ; *Portrait de Mme X...*, demande 1,200 fr., adjugé 3,300 fr. ; *Portrait de jeune garcon*, 2,500 fr. ; *Portrait de M. de Norvins*, 2,750 fr., et *Portrait de M. Hovry*, 2,150 fr., sur une demande de 800 fr. ; l'*Annonce aux bergers*, sans attribution d'auteur, mais que quelques-uns affirmaient être une œuvre d'André Mantegna, sur une demande de 400 francs, a été vendue 4,600 fr. (ce tableau avait appartenu à Paul de Saint-Victor qui en faisait le plus grand cas ; il fut vendu à l'hôtel Drouot, après la mort du célèbre écrivain, le 23 janvier 1882, et payé 600 fr.) ; *Portrait d'homme*, de Terburg, 700 fr. ; *Portrait d'une dame hollandaise*, de Verspronck, 1,020 fr. ; *Portrait de jeune homme*, du même, 900 fr. ; *Portrait d'un gentilhomme*, attribué à Pourbus, 1,610 fr. Parmi les sculptures, le musée de Lyon a payé 12,500 fr., sur une demande de 15,000 fr., un buste d'homme en marbre, grandeur nature, attribué à Mino da Fiesole ; 4,700 francs, sur une demande de 6,000 fr., un bas relief en terre cuite, cintré du haut, représentant la Vierge ayant sur les genoux l'enfant Jésus tenant un chardonneret, attribué à Antonio Rosselino ; une statuette de moine debout en bois sculpté, attribuée à Alonzo Cano, vendue 4,650 fr. sur une demande de 5,000 fr. ; la maquette en cire, rehaussée de dorure, du *Chan-*

teur florentin, de Paul Dubois, estimée 1,000 francs, vendue 1,225 francs; le *Faune et Oursons*, cire teintée, par Frémiet, 1,000 francs; *David*, statuette en cire pailletée, par Mercié, 1,250 francs; *Lions et tigres qui marchent*, anciennes épreuves, par Barye, demande 3,000 fr., payés 3,500 francs.

Une vente après décès de tableaux ayant appartenu à M. de Smet de Naeyer, de Gand, a donné les résultats suivants: un petit tableau d'E. Fromentin, la *Halte*, sur une demande de 8,000 fr. est rapidement monté à 12,500 fr.; la *Baigneuse*, une des premières œuvres de Jules Breton, a été vendue 10,000 fr.; les *Politiques*, de Madou, 1,250 fr.; les *Adieux*, de Koller, 920 fr.; la *Plage de Scheveningen*, par Schelfhout, 400 fr.; la *Cour du cabaret*, par Ten Kate, 760 fr., la *Bergère*, par Eugène Verboeckhoven, 1,820 fr.; le *Polichinelle*, de Verhas 1,000 fr.

Collection Alberti: *Berger gardant ses moutons*, par Troyon, qui avait été payé 30,000 fr., en 1878, à la vente Laurent Richard, adjugé à 26,100 fr.; *Palais oriental*, par Pasini, 8,500 fr.; *Intérieur persan*, par Gérôme, 12,000 fr.; *Au musée du Louvre*, par Dagnan, 2,000 fr.; *Vue de Constantinople*, par Ziem, 3,300 fr.; un *Toréador*, aquarelle par Fortuny, 3,500 fr.; *Cavalier en vedette*, aquarelle par Meissonier, 6,100 fr.; la *Cantine de campagne du 9e bataillon de chasseurs à pied*, dessin par A. de Neuville, 2,100 fr.; vingt dessins pour illustrer les *Misérables* de Victor Hugo, par le même, ont été vendus 1,420 fr.

Les tableaux compris dans la succession de Mme Boucicaut, vendus à l'hôtel Drouot, ont produit un total de 29,937 francs; la plupart avaient été achetés aux divers Salons et leurs dimensions en rendaient la vente bien difficile. Voici les principales enchères: les *Vendanges*, par Bail, 825 fr.; les *Saltimbanques*, par Beyle, 900 fr.; le *Supplice de Tantale*, par Cottin, 1,230 fr.; les *Chiens savants*, par Uhde, 1,205 fr.; le *Batelier*, par Emile Lévy, 1,640 fr.; *Vue de Venise*, par Mouchot, 1,310 fr.; le *Pêcheur à la ligne*, par Léon Olivié, 1,540 fr.; le *Cordier*, par Renouf, 2,200 fr.; une petite étude du *Bon Samaritain*, de T. Ribot, 3,030 fr.; *Sous bois*, par Wahlberg, 3,500 fr.

On a vendu quelques pastels et dessins de J.-F. Millet. Deux pastels ont été adjugés: le premier, la *Falaise*, 7,300 fr.; et le second, le *Coteau, paysage d'Auvergne*, 5,000 fr. Trois dessins ont été payés: le *Berger conduisant son troupeau*, 6,350 fr.; l'*Éducation de l'enfant*, 2,920 fr., et *Paysan dans son jardin*, 2,550 fr.

La collection de M. Clémenceau, de Lyon, vendue à l'hôtel Drouot, a produit la somme de 49,945 francs; nous mentionnerons: le *Pré aux Graves, à Villerville*, qui est le dernier tableau peint par Daubigny; il avait figuré au Salon de

1878, où il avait été exposé après la mort du maître : à cause de ses dimensions sur une demande de 12,000 fr., il n'a été payé que 8,050 fr. ; un petit tableau, la *Place de village*, par Corot, sur une demande 10,000 fr., a été adjugé 9,550 fr. ; une étude : *Paysage soleil couchant*, du même, a été vendue 2,700 fr. ; *Intérieur d'une bergerie*, par Ch. Jacque, sur une appréciation de 3,000 fr., a été adjugé 3,400 fr. ; la *Soupière*, par Vollon, 2,705 fr. ; le *Pavillon de Flore*, du même, 1,705 fr., et une étude : *Entrée du grand canal de Venise*, par Ziem, 1,230 fr.

Les clichés composant la collection complète de la *Lune rousse* et de la *Petite Lune*, ainsi que tous les dessins originaux d'André Gill pour ces deux journaux, ont été vendus il y a quelques jours à l'hôtel Drouot. Ils ont été payés seulement 270 fr.

A une vente de bienfaisance organisée par un groupe d'artistes pour venir en aide à un confrère, un tableau de Bonnat, *Anna Archangelo,* qui était l'œuvre importante de cette adjudication, a été vendu 7,000 francs ; une petite tête d'enfant, par Bouguereau, a été payée 1,620 francs ; une étude de Béraud, *Voilà ! voilà !* 700 francs ; un dessin de Detaille, 550 francs ; le produit total de cette vente s'est élévé à 21,248 francs.

La vogue ne paraît pas être, pour le présent, aux œuvres de Manet, si l'on en juge par le résultat de l'adjudication, qui avait lieu récemment à l'hôtel des ventes, de deux œuvres importantes de ce maître : l'une, la *Bonne pipe*, sur une demande de 8,000 francs, s'est péniblement vendue 2,100 francs, l'autre, le *Combat de taureaux*, a dû être retiré faute d'enchère, personne ne couvrant la mise à prix de 4,000 francs.

Dans la collection du comte Duchâtel, au nombre des tableaux anciens, la *Cascade,* œuvre importante de Ruysdael, sur une demande de 50,000 fr., a été vendue 30,000 fr. ; un petit paysage du même, estimé 12,000 fr. ; payé 5,000 fr. ; *Eglise et place de ville en Hollande*, par J. Van der Heyden, sur une demande de 25,000 fr., vendu 19,500 fr. ; *Escadre hollandaise au mouillage*, par Van de Velde, 4,950 fr. Parmi les tableaux modernes : *Un poète*, petit panneau mesurant vingt-deux centimètres en hauteur et seize centimètres en largeur, par Meissonier, ayant figuré dans la collection du duc de Morny, a obtenu juste le prix qu'on en demandait et a été adjugé 40,000 fr. ; les *Vendanges à Château-Lagrange,* par Jules Breton, tableau ayant figuré au Salon de 1864, a été vendu 29, 100 fr. ; *Intérieur de paysans italiens*, par Decamps, sur une appréciation de 8,000 fr., a été adjugé 7,000 fr. Cette adjudication, qui comprenait vingt-deux numéros, a produit 176,250 fr.

Les tableaux de la collection Goldschmidt dont nous annoncions la vente à

la galerie de la rue de Sèze, ont atteint les prix suivants : le *Château de Fontainebleau*, de Corot, 6,000 fr.; — de Decamps : la *Cour de ferme*, 30,400 fr.; le *Paysan italien allumant sa pipe*, 12,000 fr.; la *Porchère*, 10,200 fr.; la *Chasse au miroir*, 8,350 fr.; *Le chat, le lapin et la belette*, 10,000 fr.; *Boule-dogue et terrier écossais* (gravé dans la précédente livraison de *L'Artiste*), 16,500 fr., acquis par le musée du Louvre; la *Sainte Famille*, 9,000 fr.; les *Petits mendiants*, 5,000 fr.; *Saint Pierre*, 3,250 fr.; la *Barque turque*, 4,800 fr.; *Diogène*, 5,600 fr.; *Saül poursuivant David*, 4,200 fr.; — de Delacroix : *Herminie et les bergers*, 25,400 fr.; *Choc de cavaliers arabes*, 7,600 fr.; les *Joueurs d'échecs*, 12,200 fr.; les *Côtes du Maroc*, 50,000 fr., le *Christ en croix*, 15,600 fr.; l'*Enlèvement de Rebecca*, 29,100 fr.; — de Jules Dupré : le *Moulin à vent*, 20,100 fr.; le *Cerf sous bois*, 10,700 fr.; — l'*Amazone*, de Géricault, 8,500 fr.; — le *Docteur*, de Meissonier, 17,000 fr.; — de Millet : le *Retour des champs*, 4,100 fr.; l'*Entrée de la forêt à Barbizon*, 12,500 fr.; — la *Rivière*, de Théodore Rousseau, 25,000 fr.; — de Troyon : la *Vallée de Toucques*, 175,000 fr.; la *Barrière*, 101,000 fr.; l'*Abreuvoir le matin*, 35,000 fr.; *Chèvres et roses trémières*, 16,000 fr.; la *Bièvre, effet de neige*, 8,400 fr.; — *Venise au coucher du soleil*, de Ziem, 26,200 fr. Au total, cette vacation a rendu la somme respectable de 790,570 fr.

La seconde vacation qui comprenait les faïences et les émaux, a produit 99,545 fr. Parmi les faïences, signalons : deux flambeaux de forme vénitienne de la fabrique de Faenza, ornés d'ornements en camaïeu bleu rehaussé de blanc sur fond bleu foncé, mesurant 17 centimètres de hauteur, 10,100 francs; un bassin rond, de la fabrique hispano-mauresque, à décor à reflets métalliques mordorés et dessins bleus, d'un diamètre de 94 centimètres, 7,000 francs; un plat rond, de la même fabrique, offrant au centre les armes de Giovani Aleotto, le condottiere de Pise, 4,000 francs; deux vases ovoïdes, à col évasé et à deux anses têtes de satyres, surmontés d'enroulements, 4,000 francs; un plat rond, de la fabrique de Gurbio, à décor à reflets métalliques cuivreux et mordorés, rehaussé de bleu et de vert sur fond bleu, du commencement du seizième siècle, 3,900 francs; un plat rond, de la fabrique de Pesaro, à décor à reflets métalliques irisés, 3,700 francs; un petit plat rond et creux, forme dite *cuppa amatoria*, de la fabrique de Gubbio, 3,100 francs. Parmi les émaux de Limoges, une plaque oblongue, peinture en émaux de couleur, par Jean Courtois, 5,000 francs; deux tableaux rectangulaires, peinture en grisaille et émaux colorés, par Jean II Penicaud, ayant figuré à l'Exposition universelle de 1867, que M. Goldschmidt avait payés 2,220 francs à la vente du baron de Theïs, en 1874, ont été vendus 4,900 francs.

La troisième vacation comprenait les sculptures; elle a produit 169,979 fr. L'Etat a acheté pour le musée du Louvre, au prix de 14,500 fr., un buste supposé d'Isote de Rimini, en bois peint, grandeur nature. Le costume d'Isote à

fond rouge et bleu est rehaussé de dorure ; sculpture italienne de la fin du quinzième siècle, mesurant 55 centimètres de hauteur. Signalons parmi les autres sculptures : un buste d'adolescent, grandeur nature, en marbre blanc, ébauche d'un beau caractère de l'école de Michel-Ange, 12,500 fr. ; une panthère assise, d'après l'antique, et tournée vers la gauche, sur plinthe en marbre vert antique et socle en bois noir, 11,000 fr., à M. Bischoffsheim. Parmi les bronzes d'art : une statuette, Bacchante debout tenant une cymbale à la main, bronze italien du seizième siècle, 10,500 fr. ; le *Tireur d'épine*, d'après l'antique, bronze italien du seizième siècle, muni d'une patine brune, 8,500 fr. ; Hercule, armé d'une massue, terrassant le centaure Nessus, bronze français du dix-septième siècle, 5,400 fr. ; statuette de Gladiateur, en bronze du seizième siècle, 4,100 fr. ; Vénus nue, assise sur un dauphin, groupe italien du seizième siècle, fondu à cire perdue, 4,200 fr. Parmi les matières dures : deux cassolettes oblongues, garnies de montures du temps de Louis XVI, en bronze cerclé et doré, hauteur avec les socles, 38 centimètres en hauteur sur 46 centimètres en largeur, 12,000 fr. Parmi les étains : un plat de F. Briot, à double frise et orné de décorations diverses, 3,500 fr. Parmi les bronzes de Barye : Groupe de deux cavaliers arabes combattant un lion, patine bleu clair, 2,100 fr. ; une petite ancienne épreuve en patine brun clair du *Lion écrasant un serpent*, 1,800 fr. Et enfin parmi les meubles : un cabinet fermant à deux portes, en bois d'ébène sculpté, orné de médaillons et de décorations, reposant sur une table-console à six colonnes torses gravées et à frise sculptée de l'époque Louis XIII, 7,400 fr.

Enfin, pour compléter le compte rendu de cette vente mémorable, mentionnons la dernière adjudication qui a été faite à l'hôtel Drouot, et qui comprenait les médailles et plaquettes : une *Mise au tombeau*, plaquette en bas-relief, par Andrea Briosco dit Il Riccio, a été vendue 1,250 francs. Une médaille en bronze, buste à gauche en haut-relief du pape Léon X (Jean de Médicis), qui fut le plus jeune cardinal qu'il y ait jamais eu, ayant été créé cardinal à l'âge de treize ans, en 1488, au revers, ses armoiries, adjugée 740 francs, et une médaille de Marende, bustes en regard sur champ semé de chardons et de nœuds, de Philibert le Beau, duc de Savoie, et de Marguerite d'Autriche, sa femme (1497), payée 720 francs.

A l'hôtel Drouot, on a vendu les vingt-trois tableaux formant la collection de feu M. Alluand, ancien président du cercle des beaux-arts de Limoges. Cette adjudication a produit 82,465 francs, et les prix obtenus sont en proportion encore plus élevés que ceux de la vente Goldschmidt. Un tableau de Troyon, l'*Abreuvoir*, une vache se désaltère au bord d'un cours d'eau éclairé par un vif rayon de soleil, sur une demande de 20,000 francs, est rapidement monté à 33,000 francs et a été adjugé à M. Le Roy. M. Alluand, qui était un ami de

Troyon avait acheté ce tableau en 1861 au maître lui-même et l'avait payé 800 francs. Quatre petits tableaux par Corot se sont également bien vendus : le *Matin*, toile mesurant 41 centimètres en hauteur sur 26 centimètres en largeur, que M. Alluand avait achetée 200 francs en 1860, sur une demande de 4,000 fr. a été payé 9,200 francs. Les *Bords de la Vienne*, sur une demande de 5,000 fr vendus 7,300 francs à M. Arnold. La *Femme au puits*, 4,050 francs, et une petite étude, *Environs de Limoges*, appréciée 1,500 francs, vendue 2,050 francs. Deux tableaux, par Diaz, les *Confidences de l'amour*, panneau mesurant 35 centimètres en hauteur et 24 centimètres en largeur, qui avait été payé 250 francs en 1862, sur une demande de 4,000 francs, a été adjugé 5,000 francs. Les *Gorges d'Apremont*, demande 2,500 francs, vendues 4,500 francs. Une étude, *Hercule retirant Alceste des enfers*, variante du sujet qui avait été peint par Delacroix dans un des tympans du salon de la Paix de l'Hôtel de Ville et qui a été brûlé en 1871, sur une demande de 4,000 francs, a été achetée 8,000 francs.

A Londres, chez MM. Christie, Manson et Woods, on a vendu aux enchères publiques les collections de tableaux modernes de feu MM. Charles Waring et A. Turner, de Manchester. Plusieurs enchères importantes ont été obtenues par des œuvres de quelques maîtres français. Signalons : *Labourages nivernais*, par Rosa Bonheur, variante du tableau qui se trouve au Luxembourg, a été payé 110,200 francs. Le *Bac*, par Troyon, 91,875 francs. La *Herse*, du même maître, 33,250 francs. Deux esquisses du même ont été adjugées, la première, la *Rentrée* 12,862 fr. 50 et l'*Abreuvoir*, 14,700 francs. Signalons encore la *Espada*, par Fortuny, 14,240 francs, l'esquisse du grand tableau de M. de Munkacsy, le *Christ devant Pilate*, 24,570 francs.

Voici la liste des achats faits par l'État au Salon de 1888 : l'*Énigme*, d'Alfred Agache: les *Tireurs d'arbalète*, de Buland ; *le Rêve*, de Detaille ; le *Saint-Sébastien*, de Henner ; *Le bois de Captieux*, de Jean Cabrit ; *Le Soir, à Druillat (Ain)*, de Rapin; *Manda Lamétrie, fermière*, de Roll, et la *Chambre blanche*, de Maurice Lobre.

Il n'est pas rare que le placement des tableaux au Salon fasse des mécontents parmi les artistes exposants ; presque chaque année, quelqu'un de ces derniers manifeste avec éclat son mécontentement. Cette fois, ç'a été le cas de M. Georges Becker. Les tableaux envoyés par celui-ci, deux portraits — l'un de la princesse Daria Cantacuzène, une toute jeune fille s'appuyant au bras d'un fauteuil et

tenant à la main un fleuret et un masque d'escrime, l'autre du général russe Obroutchef, aide-de-camp du tzar, chef de l'état-major général de l'armée russe, représenté en grand uniforme, la poitrine couverte de décorations — ont été placés, chacun à un angle, dans l'une des deux grandes salles situées aux deux extrémités du palais de l'Industrie, et vulgairement dénommées par les artistes du terme peu flatteur de « dépotoirs ». M. Becker, peintre de talent et hors concours, se trouve actuellement en Russie. Informé par ses amis de Paris du relèguement de ses œuvres au « dépotoir », manda deux d'entre eux auprès de M. Bouguereau, président du jury, avec mission de lui représenter que le général Obroutchef était, en Russie, un personnage de marque, et que le public trouverait au moins étrange que son portrait fût mis en aussi mauvaise place; les mandataires de M. Becker demandaient, en conséquence, au nom de ce dernier, qu'il fût autorisé soit à faire placer ce portrait dans la salle contenant les tableaux des peintres compris dans la série alphabétique de la lettre B, soit à le retirer purement et simplement.

Le conseil d'administration de la Société des artistes français, saisi de la question soulevée par cet incident, a décidé qu'il ne pouvait permettre à M. Becker de changer le tableau de place ni de le retirer de l'exposition; que l'année prochaine, des œuvres maîtresses seraient placées dans les salles connues sous le nom de « dépotoir » où avaient été placés les tableaux de M. Becker, afin de détruire la légende dont elles sont victimes et de faire cesser une appréhension qui deviendra ainsi tout à fait illusoire; enfin que le portrait du général serait mis en meilleure place lors du remaniement qui a lieu pendant la clôture provisoire du Salon, au moment des opérations du jury pour la distribution des récompenses.

Voici la liste des récompenses qui viennent d'être décernées pour le Salon de 1888 :

SECTION DE PEINTURE

Médaille d'honneur : M. Édouard Detaille (*le Rêve*).

Dans cette section, la médaille d'honneur est votée par tous les artistes récompensés. Il y a eu lieu à deux tours de scrutin.

Premier tour, votants : 378. — Benjamin Constant, 67; Detaille, 56; Roll, 36; Henner, 29; Humbert, 28; Maignan, 27; Pelouse, 23; Hébert, 14; Vollon, 14; Flameng, 12; Harpignies, 11; Français, 3; Rapin, 1; Boulanger, 1; Carrière, 1; Duez, 1; Pelez, 1; Bergeret, 1; Vollon fils, 1; Cazin, 1; Grolleron, 1; Ziem, 1; zéros, 9.

Deuxième tour, votants : 380. — Detaille, 108; Benjamin Constant, 96;

Roll, 58; Henner, 22; Maignan, 21; Pelouse, 17; Humbert, 16; Hébert, 4; Vollon, 8; Flameng, 5; Harpignies, 4; Meissonier, 1; Busson fils, 1; Delort, 1; Tristan Lacroix, 1; Delance, 1; Rapin, 1; Guillemet, 1; zéros, 15.

Au deuxième tour, la majorité étant de 96 voix, M. Edouard Detaille a été proclamé lauréat de la médaille d'honneur.

Médailles de 1re classe : MM. Paul Delance (*La légende de saint Denis*); Nils Forsberg (*La fin d'un héros, souvenir du siège de Paris, 1870-71*).

Médailles de 2me classe : MM. Le Sénéchal de Kerdréoret (*Coup de vent du 30 octobre 1887, entrée du Tréport; — Vue du Tréport*); Gaston Latouche (*L'Accouchée; — Décembre, Normandie*); Auguste Truphême (*En retenue*); Nicolas Berthon (*Avant la soupe, Auvergne*); Aimet Perret (*La Cinquantaine*); Louis Watelin (*Le Long-Rocher, forêt de Fontainebleau*); Louis Le Poittevin (*Lever de Lune*); Arsène Rivey (*Un buveur, — Portrait de M. Eugène Berthelon*); Paul Leroy (*La mort de la Tour d'Auvergne; — Portrait de mon père*); Auguste Flameng (*La Houle, Cancale; — Embarquement d'huîtres à Cancale*); Georges Callot (*La mort de la cigale*); Georges Jeannin (*Le pot cassé*).

Médailles de 3e classe : MM. Granjean (*Le marché aux chevaux à Paris*); Jean Brunet (*La famille du peintre* et *le Grand Ferré*); Joseph Aubert (*Saint François Régis consolant les pauvres*); Abel Boyé (*Nymphe de Diane*); Boudot (*Matinée de septembre en Franche-Comté*); Isembart (*Champs de bruyères; — Montagnes du Doubs*); Laroche (*Portrait de Mlle L..., de l'Odéon*); Richet (*Forêt de Fontainebleau; — La Grande Route*); Franc Lami (*Pâquerettes*); Alexis Vollon (*Toilette du matin; — Rosita*); Alfred Smith (*Soirée d'avril; — Sous bois*); Knight (*L'Appel au passeur*); Decanis (*Le vieux moulin de Rognac*); Mlle Maximilienne Guyon (*Le violoniste, — Portrait de Mme G...*); MM. Walter Gay (*Le Benedicite; — Un asile*); Odier (*Les bords de la Loire à Saint-Maurice*); Guignon (*Les Moyettes*); Jourdeuil (*Les bords de la Varenne; — Matinée de septembre à Martigny*); Howe (*Le départ pour le marché; — Souvenir de Hollande; — Le transport des cailloux et du sable à Dieppe*); Paul Lecomte (*Sous la tente, à Saint-Enogat; — La route de Fresnay*); Dauphin (*Dans le vieux port; — Toulon; — L'Escadre de la Méditerranée en rade de Toulon*); Fournès (*Femme faisant chauffer un fer à friser*); Paul Schmitt (*Le vieux chemin des Moulineaux, Meudon*); Melchers (*Les pilotes*); Lavery (*Une partie de tennis*); Vail (*Pare à virer*); Marius Michel (*Le portrait de la communiante*); Mosler (*La captive blanche; — La fête de la moisson*); Pézant (*A la Villette; — Les vaches de Bus-Saint-Rémy*); Sallé (*Un cours d'anatomie*); Kuehl (*Le maître de chapelle, — Les joueurs de cartes*); Cartier (*Un coin de Boulogne-sur-Mer; — Portrait de M. B...*); Grimelund (*Le port d'Avers; — A Fjelbacka*).

Mentions honorables : Choquet (*Dessert rustique* et *Hêtres et rocher, forêt de Fontainebleau*); Pierre Bourgogne (*Une cueillette, fleurs*, et *Envoi de pro-*

vince, fruits et gibier); Mlle Ottilie Rœderstein *(Une étudiante et Portrait de Mme M.);* MM. Brunet-Richou *(Camaret-sur-Mer et les veuves et les mères des marins);* Joszi Koppay *(Portrait de Mme la baronne de P.);* Oscar Bjock (*Forgerons, Rome*); Auguste Zwiller (*Remords de l'ivrogne et Captive*); Emile Maillard (*Les derniers secours*); Joseph Saint-Germier (*La Navaja* et *Départ pour la procession*); Georges Griveau (*Portrait de M. Robert G.* et *Pêches*); Carl Butler (*La veuve*); Joseph Bouchor (*Le printemps au Val-Fréneuse* et *Famille de pêcheurs normands*); Claude Bourgonnier (*Une fonte dans les ateliers de M. Thiébaut*); Bukovac (« *Laissez venir à moi les petits enfants* »); Bocquet (*Saint Simon martyr*); Mlle Wissinger-Florian (*Fleurs des champs*); Charles Léandre (*Mauvais jour*); René X. Prinet (*Le bain* et *Portrait de M. P.*); Emile Boggio (*Lecture*); Edouard Durand (*Avant la procession*); Thibaudeau (*En hiver* et *L'examen de conscience*); Nobillet (*Les chardons*); Charles Crès (*La distribution des prix des exercices physiques au Prytanée militaire*); Errazuris (*Portrait* et *Sur les dunes au printemps*); Jean de la Hoëse (*Portrait de Mme A. D.*); Bourgain (*A bord de l'Austerlitz*); Herkomer (*Portrait*); Zorn (*Carrière du Cap à Bordighera*); Metcalf (*Marché à Tunis*); Bertin (*Philémon et Baucis*); Loudet (*Premier pain blanc* et *Portrait de M. E. C.*); Carl Nys (*A l'atelier*); William Marcy (*Portrait de miss Emma Eames*); Deutsch (*La jeune favorite*); Jameson (*Sur la grève de Merlimont*); Furcy de Lavault (*Fleurs et fruits*); Eugène d'Argence (*Le coin abandonné* et *Nuit calme*); Le Villain (*Brume d'avril* et *Entrée de village*); Deully (*Le rêve et la réalité*); Théodore Jourdan (*Troupeau de chèvres);* Henri Vollet (*Un coin d'ateliers de ciseleurs* et *Portrait de Mme P.*); Paul Liot *Le village des Salines de Bricqueville*); Mlle Marie Forget (*Apparition du Christ à la Madeleine*); Mme Lydie Laurent (*Tendresse maternelle*); MM. Ch. Mertens (*Le savetier*); Ulric de Fonvielle (*L'éclipse*); Daudin (*Nature morte*); Jean Cabrit (*Le bois de Captieux*).

SECTION DE SCULPTURE

Médaille d'honneur : M. Jean Turcan (*L'aveugle et le paralytique*, groupe en marbre, dont le plâtre avait été exposé au Salon de 1883 et avait valu à son auteur une première médaille).

Dans cette section, la médaille d'honneur est votée par le jury de la section et tous les artistes hors concours et médaillés. Il a suffi d'un tour de scrutin.

Votants : 168. — Turcan, 98; Tony Noël, 24; Alasseur, 8; Chaplain, 7; Aizelin, 5; Perrin, 5; Blanc, 2; Peinte, 2; Caïn, 1; Coutan, 1; Leroux, 1; zéros, 14.

Pas de médaille de 1re classe.

Médailles de 2me classe : MM. Levasseur, le *Réveil du printemps* (marbre); Quinton, *Jeune chasseur à la source* (statue plâtre); Lefèvre (Camille), la *Visionnaire* (groupe plâtre); Enderlin, le *Joueur de billes* (figure marbre); Gardet

(Joseph), le *Drapeau* (bas-relief, plâtre), *Précurseur* (figure marbre) ; Barbaroux, la *Nuit* (statue plâtre).

Médailles de 3me classe : MM. Mathet, *Hésitation* (statue marbre) ; Baralis, *Philoctète* (statue plâtre) : Kinsburger, *En péril !* (groupe plâtre) ; Ringel, *la Saga, Saint Bernard prêchant la Croisade* (statuette marbre) ; Peytrol, *Protection* (groupe plâtre) ; Pilet, *Un coup de vent* (statue marbre) ; Jacquot, *Nymphe et Satyre* (groupe plâtre) et la *Prière aux champs* (statuette bronze) ; Holweck, le *Vin* (groupe plâtre) ; Robert, *Dans les bois* (statue plâtre) ; Choppin, *Un vainqueur de la Bastille* (statue plâtre) ; Pompon, *Cosette* (statue plâtre) et *Sainte Catherine, martyre ;* Erickson, *le Poussin* (statue plâtre).

Mentions honorables : MM. Adams, Anthone, Casini, Mlle Claudel, Clausade, Cros, Devaux, Duverger, Fulconis, Graudin, Hayn, Hermanz, Mlle Itasse, Kafka, Lafont, Mlle Lancelot, Lagarigue, François Moreau, Mulot, Onslow-Ford, Pickery, Rucktuhl, Rivey, Récipon, Valentin.

SECTION DE GRAVURE EN MÉDAILLES ET PIERRES FINES

Pas de médailles de 1re ni de 2me classes.

Médailles de 3me classe : MM. Henri Dubois, graveur en médailles ; Lechevrel, graveur en pierres fines ; Mouchon, graveur en médailles.

SECTION D'ARCHITECTURE

Médaille d'honneur : M. Henri Deglane (*Restitution du palais des Césars, sur le Mont Palatin, à Rome*) à l'unanimité.

Médailles de première classe : M. Girault.

Médailles de 2e classe : MM. Hardion, Ruprich-Robert, Bréasson, Redon, Roussi.

Médailles de 3e classe : MM. Jay, Lafargue, Rigault, Paul Laffollye, Lewicki, Augustin Salleron.

Mentions honorables : MM. Allorge, Brunarius, Carle, Chaize, Descaves, Despradelle, Galinier, Geisse, Guesnier, Gonvers, Guiffard, Héneux, Huguet, Lachouque, Landry, Laquerrière, Leblond, Moussis, Peinte, Planekaert, Saint-Père, Sandier, Schmit, Weissenburger.

SECTION DE GRAVURE

Médaille d'honneur : M. Edmond Hédouin (neuf eaux-fortes originales pour illustrer le théâtre de Molière).

Dans cette section, le vote de la médaille d'honneur a lieu par les artistes exposants, le jury de la section et les artistes récompensés de la section. Deux tours de scrutin ont été nécessaires :

Premier tour, votants : 211. — MM. Hédouin, 96 ; Ach. Jacquet, 60 ; Baude, 41 ; Sirouy, 6 ; Laguillermie, 2 ; bulletins blancs, 2 ; zéros, 3.

je suis ettonné que
labée de la garde ne vous ai point ecrit
je lui comuniqueray lenvie que vous avés
de recevoir de ces nouvelles cest un homme
de cour a pretens on lui a fait avoir
la place de perone au petits apartements
pour les deseins des habits, il a quitté
celui d'abée il est actuelment en perruque
en bourse et en cavalier fort leste les
femmes en vont perdre la tete et je ne
suis pas sans inquietudes pour madame
boucher faites nos complimens sil vous
a madame favart

a dieu mon cher ami je vous embrasse
de tout mon coeur et suis votre tres humble
et tres obeisant serviteur Boucher

a paris ce 17 aout 1746

Monseigneur

Il est tres necessaire pour avancer les
ouvrages du dedans des tuilleries quil
vous plaise de donner vn quart dheure
daudiance pour resoudre toutes les
choses qui sont necessaires a y executer
parceque autrement lon ne peut rien
faire quatatons ainsi Monseigneur
si vous agrées que jaille a St
germain pour cela jyray sitost que
vous me le permettrez et je porteray
avec moy vn memoire de tout ce
quil faut resoudre pour apres ~~travaill~~
travailler avec toute sorte de diligence
Je prends cette liberté parceque les
ouvriers me pressent et parcequils ne
peuuent rien faire que les choses ne
soint entierement resolües Jattends
vos commandements et suis

Monseigneur

Vostre tres humble et tres
obeissant serviteur Le Brun

Paris ce 24me
May 1666

Deuxième tour, votants : 186. — MM. Hédouin, 99 ; Ach. Jacquet, 50 ; Baude, 33 ; bulletin blanc, 1 ; zéros, 3.

Pas de médaille de 1re classe.

Médailles de 2e classe : MM. Boisson (burin), Leveillé (bois).

Médailles de 3e classe : Eau-forte : M. Fornet, Mme Louveau-Rouveyre, MM. Ricardo de Los Rios, Leterrier-Faivre. — Burin : M. Deblois. — Lithographie : MM. Thornley, Fauchon. — Bois : MM. Dutheil, Delangle, Guillaume.

Mentions honorable : Burin : MM. Robinson, Gustave Dubouchet, Michalek, Christophe, Mlle Danse. — Eau-forte : MM. Frédéric Jacque, Boilot, Alassonière, Sévrette, Mlle Mathilde Teyssonnières, Bruneau, Piquet, de Bellée, Manchon, Michel Cazin, Mme Van ben Broek d'Obrenan. — Lithographie : MM. Grenier, Deroy, Aressy. — Bois : MM. Devos, Perez, Kohl, Mme Trinquier, Vintraut, Ruffe, Mignot-Douillard, Roch, Félix, Boisard, Mme Schiff, Wolf, Charpentier.

D'une collection d'autographes d'artistes, il nous a paru curieux de reproduire les deux pièces que nous publions ici, de Le Brun et de Boucher.

On sait que les États-Unis vont consacrer par un monument le souvenir de l'appui que la France a prêté à l'Amérique pour conquérir son indépendance. La commission chargée de l'érection de la statue de La Fayette a décidé d'y adjoindre quatre statues de moindre importance, qui, avec la première, formeront le monument La Fayette à Washington. Ces statues seront celles de l'amiral d'Estaing, du général de Grasse, du comte de Rochambeau et du chevalier Duportail. Au sujet de ce dernier personnage, le *Courrier des États-Unis* rapporte les détails suivants :

« On mande de Washington que la commission chargée d'arrêter définitivement le plan du monument qui doit être élevé dans la capitale fédérale à la mémoire de Lafayette, a décidé que la quatrième figure complétant l'entourage du général sera celle du chevalier Lebègue-Duportail, l'un des premiers officiers français qui mirent leur épée au service des colonies américaines luttant pour leur indépendance. Il ne pouvait y avoir de doute pour les trois premiers compatriotes de Lafayette ayant le plus de titres à partager avec lui l'hommage de la reconnaissance américaine. Ce sont naturellement les chefs d'escadre d'Estaing et de Grasse et le général de Rochambeau. Mais il y avait plus de difficulté à choisir un quatrième nom parmi ceux qui figurent au livre d'or du nouveau-monde. Le choix s'est arrêté sur Duportail, qui était brigadier général dans

l'armée américaine dès l'année 1777 et fut nommé quatre ans plus tard major général. Elevé à l'École militaire de Mézières, il appartenait au corps du génie, et c'est lui qui dirigea le siège de Yorktown. Il fut porté nominalement à l'ordre du jour par le général Washington après la capitulation. A son retour en France, il fut nommé maréchal de camp à la demande de Lafayette et devint plus tard ministre de la guerre. »

D'autre part, le président des États-Unis vient de répondre aux dames qui patronnent la souscription ayant pour but d'offrir à la France une statue du général Washington. M. Cleveland déclare qu'il approuve et appuie de tout cœur cette idée. Il y voit une excellente façon de témoigner à la France les sentiments d'amitié de l'Amérique.

Il y a quelque temps, la police américaine avait saisi chez M Knœdler, marchand de tableaux à New-York, les photographies d'œuvres de Bouguereau, Henner, Gervex, Jules Lefebvre, etc., comme contraires à la morale. Le marchand a été traduit devant les tribunaux et condamné à 50 dollars d'amende et aux frais, pour la vente de la photographie du tableau de M. Gervex, *Rolla*, ce tableau ayant été jugé contraire aux bonnes mœurs. C'est pour le même motif que cette même œuvre fut refusée au Salon de Paris, il y a une dizaine d'années.

La riche collection de tableaux laissée par le ministre d'État, Van Praet, dont un marchand parisien offrait quinze cent mille francs, va être achetée, ainsi que nous le faisions prévoir naguère ici même, par le gouvernement belge, pour douze cent mille francs. Les tableaux resteront réunis dans une salle du Musée royal, qui portera le nom de Van Praet. A cette acquisition, quelques peintres de l'école française seront brillamment représentés à Bruxelles, comme on a pu en juger par l'énumération que nous avons publiée, des œuvres de première importance qui composent cette collection.

Le même musée vient d'acquérir pour la somme de 2.400 francs, à la vente de l'importante collection Hollender, un portrait de Terburg. Ce maître n'était pas encore représenté dans les galeries du musée.

Mme Rouvier, plus connue sous le pseudonyme artistique et littéraire de Claude Vignon, vient de mourir dans sa propriété du golfe Juan, à l'âge de

cinquante-six ans. Fille du publiciste Cadiot, qui avait appartenu à la presse sous la Restauration, elle avait épousé, en premières noces, Alphonse-Louis Constant, abbé défroqué, plus connu comme magicien sous le pseudonyme d'Eliphas Lévi, dont elle fut séparée judiciairement. Devenue veuve en 1875, elle s'est remariée depuis avec M. Maurice Rouvier.

Elève du sculpteur Pradier, Mme Claude Vignon a produit un certain nombre d'œuvres remarquées, parmi lesquelles les groupes d'enfants qui se trouvent au square Montholon, un *Pêcheur* au musée du Luxembourg, le bas-relief central de la fontaine Saint-Michel et plusieurs bustes d'hommes politiques : MM. Thiers, Lefebvre-Duruflé, Maurice Rouvier, le baron Haussmann, etc. Mme Rouvier a longtemps envoyé des correspondances parisiennes à l'*Indépendance belge* et a publié le compte rendu des séances du Corps législatif, notamment sous le nom de H. Morel, vers la fin de l'empire, dans le *Moniteur universel.* Parmi ses romans, nous citerons *Jeanne de Mainquet, Victoire Normand, Château-Gaillard, Elisabeth Verdier, Femme romanesque, Révoltée* et *Une Parisienne.* Elle avait publié récemment un livre illustré, sous le titre : *A travers l'Espagne.*

Le mois dernier, est mort à Paris le peintre Edouard Hamman, qui eut son heure de célébrité parmi les peintres de genre et d'histoire; un *André Vesale*, de lui, a été popularisé par la gravure. Hamman était né à Ostende en 1819.

Le graveur Gustave Bertinot, membre de l'Institut, vient de mourir, à l'âge de soixante-six ans. Né à Louviers, il fut élève de Drolling et de Martinet. Il obtint le prix de Rome en 1850, une médaille de première classe à l'Exposition de 1867. Il avait succédé, à l'Académie des Beaux-Arts, à son maître Martinet, en 1878. Ses principales œuvres sont : les reproductions de la *Vierge au donataire*, de Van Dyck, du musée du Louvre; du plafond de l'Opéra, de Baudry, et des portraits de Cherubini, par Ingres ; de Van Dyck, par lui-même ; d'Alexandre VII, de Velasquez; de Bracassat; de Jules Favre.

Une rencontre au pistolet, amenée par un motif des plus futiles, entre deux peintres, MM. Habert et Félix Dupuis, qui jusque-là avaient été intimement liés, a eu pour résultat la mort de ce dernier. C'est un article publié dans le *Journal du XVIIe arrondissement* par M. Habert et dans lequel M. Dupuis se

jugeait offensé, qui a motivé ce duel absurde. Félix Dupuis était âgé de cinquante-six ans; au Salon actuel il avait envoyé un tableau, *Le Lac*, inspiré par la poésie de Lamartine. L'année précédente, une toile de Dupuis avait eu un certain succès, *Carnot organisant la victoire au comité de Salut public*, qui venait d'être acquis par l'État.

On a lu plus haut l'article de M. E. Ledrain sur Castagnary. Parmi les témoignages de sympathie et de regret que la mort du directeur des Beaux-Arts a provoqués de toutes parts, nous croyons devoir mentionner le discours prononcé à ses obsèques par M. Edouard Lockroy, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts :

« Je viens, au nom du gouvernement, rendre un hommage suprême et dire un dernier adieu à Castagnary. Il était de ceux qui honorent la cause qu'ils servent par la dignité de leur vie, la fermeté de leur caractère, la rectitude de leur conduite, la hauteur de leur intelligence, la multiplicité de leurs aptitudes.

« La mémoire de Castagnary ne sera pas seulement chère à ses amis, elle sera respectée de ses adversaires. S'il a inspiré des affections inaltérables, il a su forcer l'estime de tous, et l'on ne sait si l'on doit plus regretter en lui l'écrivain ou le galant homme. Nous pouvons mesurer aujourd'hui la place qu'il tenait parmi nous, en voyant le vide qu'il laisse derrière lui. Où retrouver tant de compétence unie à tant de modestie, tant de fermeté à tant d'atticisme, tant de largeur d'esprit à tant d'attachement au devoir ?

« Au moins pouvons-nous songer, pour nous consoler de ce départ si inattendu et si subit, que Castagnary est mort dans toute la plénitude de ses facultés, sans connaître ces affaiblissements qui parfois atteignent les intelligences les plus puissantes et qui laissent le corps survivre à l'esprit. L'avant-veille de sa mort, il était encore à mes côtés, dirigeant les travaux d'une commission importante, passant la revue solennelle de ses services, tout entier à ses obligations et à son œuvre, et sans qu'on pût deviner la douleur qui le minait et l'approche du moment suprême, sur son visage fin et souriant.

« Il semble que la destinée devait une mort si douce, si prompte et en quelque façon si souhaitable à cet honnête homme et à ce noble esprit. C'est quelque chose que de s'en aller sans avoir été diminué par la maladie ou par l'âge; quelque chose que de laisser à ceux qui vous ont aimé un souvenir intact et pur.

« D'autres que moi, qui l'ont suivi dans sa longue carrière, vous diront ses mérites, ses vertus, ses luttes ardentes, ses travaux artistiques et littéraires, l'unité de sa vie, la fidélité de ses convictions et, ce qui l'honore le plus peut-

être, son indomptable amour de la République, sa haine profonde du césarisme. Journaliste, il a été un de nos maîtres. Administrateur, il a compté parmi les plus éminents,

« C'était un esprit rare et audacieux, épris d'idéal, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus noble en ce monde. Précurseur et maître à sa manière, il devançait souvent l'opinion en plus d'un point, désignant à l'avance les ignorés et les dédaignés dont la renommée devait plus tard recueillir les noms. Il défendait à la fois, avec le même enthousiasme et la même ardeur juvénile, les artistes méconnus et les vaincus de la politique. Le premier, il saluait les noms de Courbet, de Millet et de Rousseau; il élevait la voix pour combattre la dictature impériale. Il considérait le journalisme non comme un honteux commerce, mais comme la plus honorable des professions; il avait le respect de la forme, parce qu'il avait le respect des idées; il aimait d'une égale passion la liberté et l'art; jugeant que, sans l'un, il n'est point, pour un peuple, de supériorité vraie, sans l'autre point de grandeur et de dignité morales.

« La chute de l'empire lui ouvrit la carrière administrative. Paris le désigna d'abord pour le conseil municipal; le gouvernement le fit ensuite conseiller d'État et directeur des Beaux-Arts. Il défendit avec éclat les intérêts de la Ville et ceux de la nation. L'opposition n'avait jamais été pour lui un simple jeu, un thême à variations brillantes, et une fois investi de hautes fonctions, il ne songea plus qu'à appliquer ses idées et à faire triompher ses théories.

« Ce qu'il avait été au *Courrier du dimanche* et au *Siècle*, il le resta à l'Hôtel de Ville, au Palais-Royal, au ministère de l'Instruction publique, montrant ainsi la solidité et la sincérité de ses convictions.

« Il n'est pas de plus belle vie que la sienne, si, comme un grand écrivain l'a dit, « une belle vie est la réalisation dans l'âge mûr de ce que la jeunesse « a rêvé. »

« Personne n'a oublié le discours magistral qu'il a prononcé en prenant possession de la direction des Beaux-Arts. Avec quelle hauteur de vues il envisageait son rôle; avec quelle précision il délimitait la grande œuvre qu'il méditait d'accomplir! Il voulait remettre en honneur l'École française, si indignement dédaignée, même en France; ressusciter, pour ainsi parler, d'illustres maîtres tombés dans l'oubli ou laissés dans l'ombre; organiser pour la grande Exposition universelle de 1889, à côté du Salon décennal, une sorte de Salon rétrospectif et historique; montrer les efforts de nos artistes depuis un siècle; mettre en face les uns des autres les classiques avec David, les romantiques avec Delacroix, les naturalistes avec Courbet, les réunir dans les mêmes salles, pour la première fois; constater ainsi devant les étrangers conviés à notre grande fête nationale, la vitalité et la gloire artistique de la France.

« L'homme a disparu, mais le programme restera. Il survivra à celui qui l'a

conçu, et le successeur de Castagnary devra marcher dans la voie qu'il a ouverte, suivre les traditions qu'il nous a laissées ; nous serons fiers d'achever son œuvre et de réaliser sa pensée. « Ah ! disait-il dans ces derniers temps, si je pou-« vais vivre jusqu'en 89 !... » Ce fut là son dernier souhait. Il vivra encore, messieurs, puisque ce qu'il avait projeté de faire sera pieusement accompli. Et dans ces jours de paix et de gloire, notre esprit évoquera son souvenir ! »

Castagnary était né à Saintes en 1830. Après avoir fait ses études au collège de sa ville natale, il vint faire son droit à Paris, puis il entra dans une étude d'avoué, où il ne tarda pas à passer principal clerc. Mais ses goûts l'attiraient vers la critique littéraire et la critique d'art. Un Salon qu'il publia dans une petite revue, *le Présent,* et que l'éditeur Poulet-Malassis recueillit ensuite en brochure, fut la première manifestation des idées, nouvelles alors, dont Castagnary devait se faire le propagateur et dont l'influence est indéniable sur l'art contemporain. Ce fut Courbet qui, avec autant de talent que de conviction, se chargea d'en faire l'application. Castagnary fut successivement le critique d'art de l'*Audience*, du *Monde illustré*, du *Courrier du dimanche*, du *Siècle* où il publiait en outre des articles politiques ; le *Nain jaune* l'eut aussi pour collaborateur. En 1874, il fut élu conseiller municipal de Paris ; depuis 1879, date de la réorganisation du Conseil d'État, il fit partie de cette assemblée. Il y siégeait depuis huit ans, lorsque, il y a moins d'un an, M. Spuller, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'appela à la direction des Beaux-Arts, en remplacement de M. Kaempfen. Son zèle et son esprit d'initiative n'ont guère pu se donner carrière pendant la courte durée de son administration ; la seule innovation que la mort lui ait laissé le temps de mener à bonne fin, est la création de la salle des portraits d'artistes au Musée du Louvre.





LES THÉATRES

OPÉRA-COMIQUE : *Le roi d'Ys*, drame lyrique en quatre actes, de MM. EDOUARD BLAU et LOUIS GALLET, musique de M. ED. LALO.

SUR la côte de l'Océan, à la pointe extrême de la Bretagne, florissait, vers le v[e] siècle de l'ère chrétienne, une ville étrange, la ville d'Ys. C'était une cité somptueuse et barbare, faite de granit et d'or, de bronze et de bois précieux. Sa renommée s'était étendue au loin, dans la Gaule; les étrangers y venaient apporter leur or, et de cet or était née une effroyable corruption. Le coryphée de cette immense débauche était Dahut, la fille du pieux roi d'Ys. Cette femme régnait en maîtresse dans cette cité, dont elle tenait le salut entre ses mains, ayant dérobé au roi la clef des écluses qui protégeaient la ville contre la mer. Le ciel se lassa enfin d'être ainsi bravé et résolut la destruction de la ville d'Ys. La volonté divine choisit, comme toujours, le coupable pour en faire l'instrument de son propre châtiment. Elle inspira donc à Dahut la suprême folie d'ouvrir, par forfanterie, les écluses qui contenaient l'Océan devant la ville, et les flots, poussés par une force inconnue, envahirent la terre. Le pieux roi, comme le seul juste de la cité biblique, fut sauvé par saint Corentin, et, aujourd'hui, la mer recouvre les palais de la ville maudite, une mer éternellement tourmentée, comme si elle était pleine encore de la suprême malédiction des âmes qu'elle a ensevelies. Telle est la légende dont MM. Blau et Gallet ont tiré un libretto touchant et terrible, parsemé de vers charmants qui méritent d'être relus, seuls, pour eux-mêmes.

La musique de M. Ed. Lalo a obtenu un immense succès. Et de fait, il ne s'est rien joué à Paris, depuis dix ans, de plus original et de plus coloré. Nous ne

pouvons citer aucun morceau en particulier, car la trame qui enchaîne l'une à l'autre toutes les phrases musicales de l'œuvre, est si serrée que l'on n'en peut rien détacher. L'inspiration, toujours neuve et fraîche, ne perd son souffle à aucun moment. Il est pourtant des instants, au deuxième acte, par exemple, dans le duo des deux sœurs, et le quatuor qui le suit, et au troisième acte, dans la scène du mariage, où le compositeur a trouvé des accents d'une originalité et d'une grâce délicieuses. Le public du premier soir a accueilli avec un plaisir indiscutable cette partition où la science se cache, où les formules de l'École ne se retrouvent pas à chaque détour, où tout va au cœur parce que tout y est puisé.

Il faut tout dire, il s'est trouvé dans ce succès une part de sympathie pour un compositeur qu'on sentait n'avoir pas été jugé à sa mesure. On a compris qu'on devait une réparation à un homme qui n'avait jamais eu pour lui que son talent. Nous vivons à une époque où le talent ne se suffit pas à lui-même, c'est-à-dire où le public n'imagine pas qu'il ne puisse aller sans camaraderie et sans réclame. Il faut aujourd'hui, pour qu'on vous écoute, faire du bruit autour de soi. Il faut crier son propre génie pour que l'on vous en suppose. Malheur à ceux qui n'ont confiance que dans la justice de leur propre cause ! Malheur à ceux qui croient avoir tout fait quand leur œuvre est terminée ! L'expérience du monde se chargera de leur prouver que la seule chose qui comptera aux yeux de l'avenir, n'est pas la seule qui compte aux yeux du présent. Bien heureux encore si leur propre ouvrage ne devient pas le poids sous lequel on les écrase. Notre temps où l'art est à la mode, où tout le monde s'imagine être en état de le connaître et de le juger, où les œuvres se paient au poid. de l'or, est peut-être le temps où les vrais artistes auront été le moins compris. Toutes nos admirations ne sont guère que des admirations posthumes ; nous dressons des statues à des morts illustres qui ont été des vivants inconnus ou méprisés. Nous avons à la bouche les formules de l'admiration la plus exaltée pour tout ce qui séduit au passage l'œil ou l'oreille, et peut-être — assurément — il y a quelque part des œuvres dédaignées, dont nos fils diront que si nous les avons méprisées, c'est que nous ne méritions pas de les connaître.

Cependant la justice a son heure, toujours. Bien des hommes, et des plus grands, ne l'ont pas connue. Heureux encore ceux qui peuvent assister, sinon à leur triomphe, du moins à leur succès! Quelque dure que la destinée ait été pour eux, ils n'ont pas trop à se plaindre d'elle. Ils ont possédé cette minute d'orgueil et de joie qui est l'ambition de toute âme d'artiste èt pour laquelle tant d'hommes ont travaillé et souffert sans l'avoir jamais connue. — G. S.

Comédie-Française : *Le Flibustier*, comédie en trois actes, en vers, de M. Jean Richepin. — *Le Baiser,* fantaisie en un acte, en vers, de M. Théodore de Banville.

Le mer est, pour M. Richepin, la grande inspiratrice; il l'a chantée en un poème splendide, qui restera une des œuvres les plus puissantes de la poésie contemporaine; dans la pièce qu'il vient de donner à la Comédie-Française,c'est encore elle qu'il a célébrée en vers superbes, avec l'admirable et vigoureux talent qui donne à sa forme poétique une largeur, une richesse, une vie incomparables : pour tout dire en un mot, la perfection.

Le vieux loup de mer breton, Legoez, ne peut plus naviguer, mais il n'en est pas moins demeuré, en quelque sorte, la vivante incarnation de cette passion de la mer. Ce n'est pas qu'elle lui ait été tendre, puisqu'il est le seul homme de la famille qui n'ait pas été victime de la mer. Il restait bien son petit-fils,Pierre; mais il s'est embarqué comme mousse, voilà bien longtemps; il a fait le rude métier de flibustier, et on n'a plus de nouvelles de lui depuis huit ans. Il reviendra pourtant, le vieux marin en a du moins la conviction inébranlable ; sa petite-fille Janik, la cousine de Pierre à qui elle fut fiancée tout enfant, quand le petit mousse prit la mer, l'espère aussi. Mais Marie-Jeanne, la mère de Janik, a de bonnes raisons pour n'y plus compter :

La mer vous a tout pris :
Vos trois filles par elle ont perdu leurs maris.
Vous aviez quatre fils; tous ont péri sur elle.
Nul n'est mort dans son lit de sa mort naturelle.
Cette mer, malgré tout, votre cœur la bénit.
Quel cœur avez-vous donc et fait de quel granit
Que vous lui pardonnez quand même, vous, les hommes ?
Ah ! ce n'est pas ainsi nous autres que nous sommes.
Mon cœur maternel, moi, rien ne l'a consolé
De n'avoir plus le fils que la mer m'a volé.
Et j'aurais confiance en elle ! Non aucune.
Implacable à jamais, je lui garde rancune,
Car je la connais trop la tueuse d'enfants,
La gueuse !

LEGOEZ

Taisez-vous, ma bru. Je vous défends
D'injurier la mer. Janik, elle extravague;
N'écoute point. Vois-tu, quoi que fasse la vague,
C'est le nom du Seigneur qu'elle chante en passant
Et quiconque l'insulte, insulte au Tout-Puissant.
Que par elle on prospère ou bien que l'on pâtisse,
Nul n'a le droit de mettre en doute sa justice.
Tout en pleurant ceux-là que prend le gouffre amer,
Ne dis jamais de mal de Dieu, ni de la mer.

Et tandis que par une habitude quotidienne, leur robuste espérance mène le

vieux marin et sa petite-fille vers le port, un matelot entre : c'est Jacquemin, l'ami de Pierre, son inséparable compagnon qu'il n'a plus revu depuis un combat acharné que leur brick a livré à un navire ennemi. Il croit bien que Pierre n'a pas survécu, et en rentrant au pays, il vient rapporter une branche de buis, un chapelet, pieux souvenirs que Pierre lui avait confiés. Sur ces entrefaites, Legoez revient avec Janik : — Pierre est revenu ! s'écrie le vieux, en reconnaissant le chapelet du mousse. Jacquemin s'élance et va le détromper. Marie-Jeanne s'interpose, le suppliant de laisser au grand-père cette suprême illusion : lui dire la vérité, ce serait le tuer du coup. Dans quelques jours Jacquemin sera parti, il sera temps alors de dire au vieux Legoez la triste nouvelle.

Janik, elle aussi, ignore tout ce complot et croit que c'est Pierre, son fiancé, qui est là de retour ; et voici qu'elle s'éprend bel et bien de Jacquemin. Aussi, quand celui-ci, dans sa loyauté, lui avoue le subterfuge dont il s'est fait malgré lui le complice et déclare qu'il s'éloigne pour toujours, elle se jette en sanglotant au cou de sa mère. A ce moment, un homme entre : c'est Pierre lui-même. Mais pour Janik, elle ne saurait se reprendre ; pour elle, le fiancé est celui que le grand-père, dans son ignorance, l'encourageait à aimer : c'est Jacquemin.

Malgré toute l'habileté de l'auteur, la situation a semblé invraisemblable et choquante; on comprend mal que ce quiproquo ait compliqué jusque-là la situation. Ce sera la générosité de Pierre qui la dénouera : depuis le jour de cet abordage où les hasards du combat l'avaient séparé de Jacquemin, il a renoncé à la flibuste, il a passé en Amérique où il s'est fait chercheur d'or. Mais s'il s'est enrichi, il a dit adieu pour toujours à la mer. Voilà qui n'est pas fait pour plaire au vieux Legoez ; celui-ci n'est pas fâché que Janik ne devienne pas la femme d'un terrien, et consent sans peine à ce qu'elle épouse Jacquemin qui, lui du moins, reste marin. C'est plaisir vraiment d'entendre les beaux vers où le vieux Breton à qui son petit-fils vante l'existence aventureuse et libre du Nouveau-Monde et ses grands fleuves dont on n'aperçoit pas les rives d'un bord à l'autre, réplique avec son dédain de vieux marin pour l'eau douce :

Les fleuves! oui, je sais. Ça coule à la dérive.
Sans doute, c'est de l'eau ; de l'eau qui marche, mais
Elle s'en va toujours et ne revient jamais.
Ce n'est pas comme ici. La marée est fidèle,
Elle a beau s'en aller au diable, on est sûr d'elle.
Au revoir ! au revoir ! dit-elle en se sauvant,
Car elle parle, car c'est quelqu'un de vivant.
Et tout ce qu'elle crie, et tout ce qu'elle chante,
La mer, selon qu'elle est d'humeur douce ou méchante !
Et tous les souvenirs des amis d'autrefois
Dont la voix de ses flots a l'air d'être la voix !
Et les beaux jours vécus sur elle à pleines voiles !
Et les nuits où l'on croit cingler vers les étoiles!
Ah ! mon Pierre, mon gas, tout ça, ce n'est donc rien ?
Maudit soit le pays qui t'a rendu terrien !

Il peut être plein d'or, je n'en ai pas envie ;
Certes, je n'irai pas y terminer ma vie.
Pour moi tout vent qui vient de terre est mauvais vent.
Un vrai marin, ça meurt sur la mer — ou devant.

Toute l'œuvre — on en peut juger par ces trop rares citations — est d'une allure large et superbe, d'une poésie admirable. M. Got, qui joue Legoez, ne s'est jamais plus complètement incarné dans son personnage; MM. Laroche et Worms, dans les rôles de Pierre et Jacquemin, ont rendu avec un grand talent, la rude franchise et l'émotion sincère des deux marins. Mme Baretta donne beaucoup de grâce et de fierté à la petite-fille du vieux loup de mer; Mme Pauline Granger a mis un art infini dans les nuances du rôle de Marie-Jeanne. Pour tout dire d'un mot, grand succès pour le Théâtre-Français, auteur et acteurs.

Au même théâtre, on a représenté une exquise fantaisie en vers, *le Baiser*, de M. de Banville, dont le Théâtre-Libre avait eu naguère la primeur.

Pierrot s'est égaré en pleine forêt pour y savourer à l'aise les charmes de la nature et, tout à la fois, une succulente galette qu'il va arroser d'une précieuse bouteille; mais, sentimental et tendre à son ordinaire, il ne voudrait pas se délecter seul, en égoïste, à ce festin. Une vieille, vêtue de haillons, se présente; au pis aller, ce sera le convive souhaité. Le repas fini, la sordide pauvresse demande un baiser. Non sans hésiter, Pierrot, compatissant et bon, l'accorde : éblouissante métamorphose! au contact de la lèvre de l'innocent Pierrot, l'affreuse vieille se transforme en une fée, resplendissante de beauté et de jeunesse.

Je suis la fée
Urgèle. Un enchanteur qui me faisait la cour,
Pour me punir d'avoir repoussé son amour,
M'avait ainsi changée en une affreuse vieille.
Mais je renais avec ma beauté. Je m'éveille.
Oui, le prodige si follement amer, si
Cruel, n'existe plus, et je te dis merci.
Papillon, ma prison funèbre se déchire.
Je ne suis plus que joie, orgueil, espoir, sourire,
Car sur la verte mousse et dans ces bois épars,
Ton baiser m'a rendu la jeunesse, et je pars!

PIERROT

Vous me remerciez, madame! C'est, je pense,
Faire un gros sacrifice et vous mettre en dépense
Et... vous partez. Comment avez-vous dit cela?
Donc, après que sur vous Jouvence ruissela,
Vous partez! Ah! rions de cette moquerie.
Ce serait de la pure et simple escroquerie,
Bref, un de ces vols qui, dans les grands magasins
Du Louvre, font dresser l'oreille aux argousins,
Une fraude à coup sûr très intentionnelle,
Qui vous mènerait droit en correctionnelle!

Je pars! Et vous croyez que je serai content!
Non, j'ai fourni, madame, un bon baiser comptant.
La dette est claire. Elle eût semblé même évidente
Au siècle qui chanta Béatrice — et vit Dante!
Ma créance est liquide, et pour que vous puissiez
Me payer, j'enverrai, s'il le faut, les huissiers.
J'ai droit au baiser. — Là, ne prenez pas la fuite,
Madame! Non pas fin courant, mais tout de suite.

URGÈLE

Si ce n'est que cela qu'il faut pour t'apaiser
Bon Pierrot, je veux bien te rendre ton baiser.

PIERROT

Un baiser! C'est assez pour ma chienne de face!
Et que voulez-vous donc, madame, que j'en fasse?
Allez au désert fauve, et faites-lui cadeau,
Pour rafraîchir son sable en feu, d'un verre d'eau!
Et quand Rothschild, qui peut acheter la Grande-Ourse,
Plongeant dans le grand flot que l'on nomme : la Bourse,
De cet Océan d'or explore les dessous,
Désintéressez-le, madame, avec deux sous!
Demandez aux brillants auteurs, Alphonse, Emile,
S'ils se contenteraient de se vendre à vingt mille;
Offrez du sucre aux loups pour les apprivoiser,
Mais ne me parlez pas, madame, d'un baiser!
Car j'ai trop faim, depuis votre métempsycose,
Pour me rassasier avec si peu de chose.

URGÈLE

Enfin, que veux-tu donc?

PIERROT

Tout.

URGÈLE

Excusez du peu!

L'incomparable virtuosité de M. de Banville s'est librement donné carrière, on le voit, dans ce délicieux et léger caprice poétique, aux rimes déconcertantes d'imprévu, étincelantes de richesse et d'éclat, écho charmant et ironique des *Odes funambulesques;* vrai régal de dilettante, interprêté par Mlle Reichemberg et M. Coquelin cadet, avec beaucoup de charme et de fantaisie.

Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.



TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER DE 1888

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE



LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER

